การข้ามพ้นวัฒนธรรมกับการเปลี่ยนแปลงความหมายของงิ้วในประเทศไทย

ปรีดา อัครจันทรโชติ
ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วกับความหมายของงิ้วในประเทศไทย โดยใช้แนวคิดเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมและแนวคิดเรื่องการสร้างความหมาย วิธีการที่ใช้คือการสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตการณ์ และการวิเคราะห์เอกสาร

ผลการศึกษาพบว่างิ้วมีความหมายหลากหลายมิติ โดยสัมพันธ์กับปัจจัยอัน ได้แก่

1) ความเชื่อทางศาสนา
2) สถาบันกษัตริย์และราชสำนัก
3) ความเชื่อมโยงกับประเทศจีน
4) การขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ
5) การศึกษา
6) การเมืองการปกครอง
7) สื่อมวลชนและเทคโนโลยีสารสนเทศ

งิ้วจากจีนเมื่อเข้ามาสู่ไทยก็สามารถให้กำเนิดงิ้วแขนงใหม่ ไม่ว่าจะเป็นงิ้วไทยและงิ้วการเมือง นอกเหนือไปจากงิ้วแต้จิ๋วตามแบบขนบ งิ้วเหล่านี้มีการปรับตัวอยู่ตลอดเวลา มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นในประเทศไทย รวมถึงย้อนกลับไปปะทะสังสรรค์กับงิ้วในประเทศจีน

คำสำคัญ : การข้ามพ้นวัฒนธรรม, งิ้ว, การสร้างความหมาย

ปรีดา อัครจันทโชติ (นศ.ด., จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557) อาจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อีเมล prita_a@yahoo.com และ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ รองศาสตราจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทความชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง "การข้ามพ้นวัฒนธรรมของสื่อการแสดงงิ้วในประเทศไทย" ของปรีดา โดยมีรองศาสตราจารย์ถิรนันท์ เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้รับการอุดหนุนทุนวิจัยจากทุน 90 ปี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช

Abstract

This article studies the relationship between transculturation and the change of "Ngiew" or Chinese opera meaning in Thailand by using the theory of transculturalism and meaning construction. The research methodology employed in-depth interview, observation, document analysis and textual analysis.

The findings revealed that "Ngiew" has meanings in 7 dimensions which included:

1) religious beliefs,

2) the monarchy and the Royal Court,

3) links with China,

4) the economic driver,

5) education,

6) politics and government, and

7) mass media and information technology.

Since the first introduction from China, besides traditional practices, "Ngiew" in Thailand has evolved and has been adapted to suit with Thai culture. Political Ngiew and Thai Ngiew are examples of the new Ngiew evolution. Furthermore, interaction between Ngiew in China and Thailand has been performed.

Keywords : transculturation, Chinese opera, meaning construction

บทนำ

งิ้วเป็นสื่อวัฒนธรรมของจีนซึ่งมีที่มาสืบย้อนไปถึงสมัยราชวงศ์ถัง (พ.ศ. 1161-1450) จากการผสมผสานกันระหว่างการขับร้อง ศิลปะการแสดงของนานาชนชาติในแผ่นดินจีนเวลานั้น จนกระทั่งมีแบบแผนของงิ้วที่สมบูรณ์ในสมัยราชวงศ์หยวน (พ.ศ. 1807-1911) และเมื่อถึงราชวงศ์หมิง (พ.ศ. 1911-2187) งิ้วก็ถูกผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นจนเกิดเป็นงิ้วท้องถิ่นนับร้อยชนิด

งิ้วไม่เพียงเจริญรุ่งเรืองภายในประเทศจีน หากยังได้เผยแพร่สู่ดินแดนอื่นที่มีคนจีนย้ายไปตั้งถิ่นฐาน ไม่ว่าจะเป็นประเทศในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างเวียดนาม ลาว กัมพูชา มาเลเซีย อินโดนีเซีย สิงคโปร์ และไทย หรือประเทศในแถบยุโรปอย่างฝรั่งเศสก็ตาม (Mietinen, 1992 ; แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2535 : 130-132 ; พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2528 : 74-82)

สำหรับในประเทศไทย หลักฐานเอกสารที่เก่าแก่ที่สุดอันเกี่ยวกับงิ้วในประเทศไทยก็คือ บันทึกของบาทหลวงเดอชัวซีย์ ซึ่งเป็นผู้ช่วยทูตของมองซิเออร์ เลอ เชอวาเลีย เดอโชมองด์ ในคราวเป็นราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส มาเจริญราชไมตรีกับประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685) ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์ (ครองราชย์ พ.ศ 2199-2231) ส่วนหนึ่งของบันทึกนั้น กล่าวถึงการแสดงในงานฉลองที่ทำเนียบของเจ้าพระยาวิชเยนทร์ (ชัวซีย์, 2516 : 416-417) แม้ว่างิ้วหลากหลายประเภทที่เข้ามาแสดงในไทยจะมีแบบแผนเหมือนกับที่แสดงในประเทศจีนก็ตาม แต่งิ้วก็มิใช่สื่อและศิลปะที่หยุดนิ่งไร้การปรับตัวหรือเปลี่ยนแปลง จะเห็นได้ว่ากว่างิ้วจะถือกำเนิดขึ้นได้นั้นต้องได้รับการผสมผสานกับสื่อการแสดง การละเล่นและวัฒนธรรมจากหลากหลายชนชาติ ใช้เวลานานหลายร้อยปีกว่าจะก่อรูปเป็นศิลปะที่เรียกว่างิ้ว

ลักษณะของงิ้วในดินแดนต่างๆ ดังได้กล่าวมานี้ต่างรับเอาวัฒนธรรมงิ้วเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของตนด้วยลักษณะที่แตกต่างกันไปตามจริตของผู้รับวัฒนธรรมนั้นๆ กระบวนการที่วัฒนธรรมหนึ่งก้าวออกจากวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนไปผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นจนเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะตัวนี้เรียกว่า "การข้ามพ้นวัฒนธรรม" (Transculturation) ดังนั้นผู้เขียนจึงเห็นว่าแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นกรอบการศึกษาที่จะใช้ศึกษางิ้วซึ่งเป็นที่รับรู้ทั่วไปว่าเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติจีน แต่งิ้วนี้เองก็เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยนานกว่า 400 ปี มาแล้ว จนกระทั่งงิ้วในประเทศไทยมีรายละเอียดอันต่างไปจากงิ้วในประเทศจีน

ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงต้องการศึกษาว่าเมื่องิ้วได้ "ข้ามพ้น" มาสู่สังคมไทยแล้วนั้นได้ส่งผลให้งิ้วมีลักษณะอย่างไร กล่าวสำหรับบทความชิ้นนี้ได้กล่าวถึงเฉพาะการข้ามพ้นวัฒนธรรมในแง่มุมของความสัมพันธ์กับการให้ความหมายต่อ "งิ้ว" ว่าทำให้เกิดความหมายในมิติใด อย่างไรบ้าง และความหมายในมิติเหล่านี้มีความเปลี่ยนแปลงผ่านกาลเวลาบ้างหรือไม่

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้

ผู้เขียนใช้แนวคิดเรื่องการข้ามพ้นวัฒนธรรมและแนวคิดการสร้างความหมายมาเป็นกรอบในการวิจัยดังนี้

1) แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม

แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม (Transculturalism) กำเนิดขึ้นในแวดวงมานุษยวิทยาตั้งแต่ทศวรรษ 1940 ก่อนจะได้รับความสนใจจากนักวิชาการด้านการสื่อสารและวัฒนธรรมศึกษาในช่วงทศวรรษ 1990 แนวคิดนี้มีความเชื่อพื้นฐานเรื่องการผสมผสานทางวัฒนธรรมและไม่เชื่อว่ามีวัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ เนื่องจากก่อนจะมีรูปร่างเป็นอย่างที่เราเห็นอยู่ในปัจจุบันต่างก็เคยถูกผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นมาแล้วทั้งสิ้น (Epstien, 2009 : 327-351) อมรา พงศาพิชญ์ (2538 : 21) กล่าวว่ามนุษย์เราอาจรับวัฒนธรรมบางส่วนมาจากสังคมข้างเคียง ตราบเท่าที่วัฒนธรรมนั้นไม่ขัดกับค่านิยมหลักของสังคม เมื่อค่อยๆ รับมา จนมาผสมผสานกับส่วนของเดิมในสังคม จนในที่สุดก็จะแยกไม่ออกว่าวัฒนธรรมส่วนใดเป็นของเดิม ส่วนใดเป็นส่วนที่รับมาจากวัฒนธรรมอื่น

ขณะที่ อรชุน อัพพาดูไร (Arjun Appadurai) ก็กล่าวว่าเราไม่ควรให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมในท้องถิ่นในแง่ที่เป็น "ความรู้ที่เกิดขึ้นในท้องถิ่นนั้น" (in local itself) แต่ควรมองในแง่ที่เป็น "ความรู้สำหรับท้องถิ่นนั้น" (for local itself) (Appadurai, 1996 : 181) หมายความว่าวัฒนธรรมหรือความรู้นั้นจะเกิดขึ้นในท้องถิ่นใดก็ไม่สำคัญเท่ากับเป็นวัฒนธรรมหรือความรู้ที่เหมาะกับท้องถิ่นนั้น

แนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมเป็นแนวคิดที่พยายามโต้แย้งแนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรม (cultural imperialism) และแนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรม (multiculturalism) โดยเหตุที่แนวคิดจักรวรรดินิยมทางวัฒนธรรมสนับสนุนวัฒนธรรมเดี่ยว ผู้คนพยายามครอบงำวัฒนธรรมอื่น ขณะที่แนวคิดพหุนิยมทางวัฒนธรรม แม้จะสนับสนุนเรื่องความหลากหลายทางวัฒนธรรม และให้ความสำคัญกับคนชายขอบ (Gans, 2000) แต่ก็เห็นความสำคัญกับการปกป้องวัฒนธรรมของตนเองไม่ให้แปดเปื้อนจากวัฒนธรรมอื่น

อย่างไรก็ตาม นอกเหนือจากแนวคิดทางวัฒนธรรมทั้ง 2 แนวคิดนี้ ยังมีอีกทฤษฎีหนึ่งที่ใกล้เคียงกับแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรม นั่นคือ แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridization) ซึ่งกล่าวถึงการผสมรวมกันขององค์ประกอบจากวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน เค. บี. ชาน (Chan, 2002) กล่าวว่าการผสมผสานทางวัฒนธรรมคือการผสมกันระหว่างวัฒนธรรมเอ (A) กับวัฒนธรรมบี (B) ทำให้มีโอกาสเกิดวัฒนธรรมใหม่ 3 รูปแบบคือ วัฒนธรรมเอบีที่ทั้ง 2 วัฒนธรรมเป็นวัฒนธรรมหลักทั้งคู่ (AB) วัฒนธรรมเอบีที่มีวัฒนธรรมเอเป็นหลัก (Ab) และวัฒนธรรมบีเอที่มีวัฒนธรรมบีเป็นหลัก (Ba) จะเห็นได้ว่าแม้ทฤษฎีนี้จะกล่าวถึงการผสมผสานกัน แต่โดยนัยแล้วมักหมายถึงการผสมผสานกันระหว่าง 2 วัฒนธรรม ขณะที่ในความเป็นจริงของโลกยุคปัจจุบันซับซ้อนกว่านั้น การผสมผสานของวัฒนธรรมอาจมีมากกว่า 2 วัฒนธรรม หรือแม้แต่ 2 วัฒนธรรมที่มาผสมกันนั้น แท้ที่จริงก็มีการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นมาก่อนแล้วทั้งสิ้น

แม้ว่างิ้วจะเป็นวัฒนธรรมของจีน แต่กว่าจะก่อรูปมาเป็นงิ้วได้ก็ถูกผสมผสานกับชนชาติและท้องถิ่นมาแล้วมากมาย รวมถึงเมื่อเข้ามาสู่สังคมไทยงิ้วก็มิได้ผสมผสานเฉพาะกับวัฒนธรรมไทย หากยังรวมถึงวัฒนธรรมอื่นที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทย ดังนั้นแล้วแนวคิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมจึงเป็นแนวคิดที่เหมาะสมในการศึกษางิ้ว ด้วยเหตุที่ให้ความสำคัญกับ "ความรู้สำหรับท้องถิ่นนั้น" ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

2) แนวคิดการสร้างความหมาย

แนวคิดนี้ถือว่าผู้รับสารนั้นเป็น "ผู้รับสารที่กระตือรือร้น" (active audience) พวกเขาจะทำความเข้าใจสิ่งรอบตัวของพวกเขา โดยมีผู้อื่นมาร่วมแบ่งปันความหมาย การที่เราให้ความหมายต่อ "งิ้ว" จำเป็นต้องมีผู้อื่นเข้าใจแบบเดียวกับเรา

อัลเฟรด ชูทซ์ (Alfred Schutz) กล่าวว่าสังคมมนุษย์ได้สร้าง "ที่เก็บรวบรวมระบบความหมายร่วมกัน" (shared stock of meaning) โดยผ่านการสื่อสาร เมื่อปัจเจกบุคคลไปเรียนรู้ภาษามาจากโลกร่วมกัน ก็จะทำให้เขามี "โลก" ที่มีลักษณะบางอย่างร่วมกับผู้อื่น (กาญจนา แก้วเทพ, 2549 : 109)

นอกจากนี้ชูทซ์ยังเสนอแนวคิดเรื่องโลกที่ห่อหุ้มตัวมนุษย์ 2 ชั้น คือ โลกกายภาพและโลกแห่งความหมาย ในขณะที่โลกกายภาพนั้นรวมถึงวัตถุ บุคคล บรรยากาศด้านกายภาพ ซึ่งเกิดขึ้นตามธรรมชาติ สิ่งที่เกิดขึ้นในโลกกายภาพนี้คือความเป็นจริงทางกายภาพ ส่วนโลกแห่งความหมายหรือโลกทางสังคม (social world) นั้นคือความเป็นจริงทางสังคม (social reality) ที่เกิดจากการทำงานของสถาบันทางสังคมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นครอบครัว โรงเรียน ศาสนา รัฐ และสื่อมวลชน แนวคิดนี้จะถูกนำมาใช้เพื่อหาคำอธิบายว่า "งิ้ว" นั้นมีการประกอบสร้าง (construction) สร้างใหม่ (reconstruction) และรื้อสร้าง (deconstruction) ความหมายอย่างไร

วิธีวิทยาการวิจัย

สำหรับเนื้อหาการวิจัยในส่วนนี้ใช้วิธีการดังนี้

1. การวิเคราะห์เอกสาร โดยใช้เอกสารทั้งภาษาไทย จีน และอังกฤษ รวมทั้งบทความ งานวิจัย และเอกสารประเภทอื่นที่กล่าวถึงงิ้วและความเป็นจีนในประเทศไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. การสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์บุคลากรงิ้ว ไม่ว่าจะเป็น ครูงิ้ว นักวิชาการ เจ้าของคณะ และ นักแสดง

3. การสังเกตการณ์ โดยสังเกตการแสดงงิ้วทั้งที่เป็นการแสดงสด และการเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์ และดีวีดี

ผลการวิจัย

1. งิ้วกับความเชื่อทางศาสนา

สมัยสุโขทัย ชาวจีนเริ่มเข้ามาตั้งบ้านเรือนในบริเวณจังหวัดชายทะเล และเข้ามาอยู่มากขึ้นในสมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ช่วงเวลานั้นได้มีการสร้างศาลเจ้าในบริเวณชุมชนชาวจีน (เนตรดาว พละมาตย์, 2531 : 220-224) พรพรรณ จันทโรนานนท์ (2526: 32) สันนิษฐานว่างิ้วคงเริ่มเข้าสู่เมืองไทยพร้อมกับการตั้งศาลเจ้าขึ้นในเมืองไทย

ศาลเจ้าเก่าแก่ที่พบได้ในเมืองไทย อาทิเช่น ศาลเจ้าของชาวฮกเกี้ยน ได้แก่ ศาลเจ้าจี้หนันเมี่ยว สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2329 และศาลเจ้าโจวซือกงที่ตลาดน้อย สร้างในปี พ.ศ. 2439 ศาลเจ้าของพวกแคะ ได้แก่ ศาลเจ้าซำในที่ท่าดินแดง สร้างในปี พ.ศ. 2390 ศาลเจ้าของชาวแต้จิ๋ว ได้แก่ ศาลเจ้าบ้านหม้อ สร้างในปี พ.ศ. 2359 ศาลเจ้าของชาวไหหลำ ได้แก่ ศาลเจ้าแม่ทับทิมที่สามเสน สร้างในปี พ.ศ. 2384 ศาลเจ้าของชาวกวางตุ้ง คือ ศาลเจ้าสมาคมกวางตุ้ง สร้างในปี พ.ศ. 2423 (ต้วนลี่เซิง และ บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ, 2543; พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2546 : 100-107)

ศาลเจ้าและวัดเหล่านี้ส่งผลต่อความหมายของงิ้วเป็นอย่างมาก เนื่องจากจุดเริ่มต้นของการนำงิ้วเข้ามาแสดงในไทยนั้นก็สันนิษฐานว่าเข้ามาด้วยเหตุผลของการเข้ามาแสดงที่ศาลเจ้า เพื่อทำพิธีที่เรียกว่า "ป่วงเซียง" แม้แต่วัดบางแห่งก็ยังมีงิ้วแสดงประจำปี และมีศาลเจ้าภายในวัด เช่น วัดไตรมิตรวิทยาราม ย่านพลับพลาชัย มีศาลเจ้าพ่อเห้งเจียตั้งอยู่ภายใน ก็มีงิ้วในช่วงเทศกาลตรุษจีน

แม้ว่าในเวลาต่อมางิ้วจะมีพื้นที่การแสดงในราชสำนัก โรงบ่อน วิกงิ้ว แต่ปัจจุบันคงเหลือเพียงสถานะการเป็น "งิ้วเร่" ที่ตระเวนรับงานแสดงตามศาลเจ้าต่างๆ เป็นหลัก จนกระทั่งเกิดเป็นความหมายใหม่โดยมีผู้เรียกขานงิ้วแบบขนบในประเทศไทยที่แสดงในศาลเจ้านี้ว่า "งิ้วไหว้เจ้า" (酬神潮剧) (张长虹, 2007a) แต่จากสถานการณ์ในปัจจุบันที่ศาลเจ้าหลายแห่ง

ใช้วิธีเชิญงิ้วมาเพื่อทำพิธีป่วงเชียงแต่ไม่ให้แสดง โดยว่าจ้างภาพยนตร์มาฉาย หรือว่าจ้างการแสดงอื่น เช่น ลิเก ให้มาแสดงแทน (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557) การนำมหรสพอื่นๆ มาแสดงแทนงิ้วเพราะการว่าจ้างงิ้วมีราคาแพง นอกจากนี้ผู้คนในบางพื้นที่ก็ถูกกลืนกลายเป็นไทยจนทำให้ดูงิ้วไม่รู้เรื่อง ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าความหมายของงิ้วในฐานะที่เป็นมหรสพประจำศาลเจ้ากำลังเผชิญหน้ากับความท้าทายที่จะถูกรื้อออกไป

2. งิ้วกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนัก

ศรีศักร วัลลิโภดม กล่าวว่า คนจีนที่เข้ามาพำนักในไทยนั้นได้รับความไว้วางใจจากกษัตริย์และขุนนางเป็นอย่างดี บางคนอาจเข้ารับราชการ ส่วนบางคนเป็นพ่อค้าด้วยเหตุที่คนจีนมีความอ่อนน้อมถ่อมตัว ปรับตัวเข้ากับประเพณีไทยได้ นับเป็นคุณลักษณะที่คนไทยรวมถึงชนชั้นสูงพึงพอใจ เหตุนี้เองทำให้คนจีนไม่ได้มีสถานภาพเป็นคนต่างด้าว ดังจะเห็นได้จากพระราชกำหนดห้ามมิให้สตรีไทยแต่งงานกับคนต่างด้าวในสมัยอยุธยานั้นระบุถึงชาวต่างชาติแต่มิได้รวมถึงคนจีน (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2526 : 15-26) ดังนั้นแล้วสถานภาพของคนจีนแม้จะมิใช่ชาวไทย แต่ก็มิใช่ชาวต่างชาติอื่นๆ พวกเขามีความสัมพันธ์แนบแน่นกับสถาบันพระมหากษัตริย์ในระบบอุปถัมภ์

2.1 งิ้วในราชสำนักอยุธยา

มีผู้สันนิษฐานว่างิ้วอาจจะเริ่มมีในไทยสมัยพระเจ้าทรงธรรม (พ.ศ. 2163-2171) ซึ่งตรงกับปลายราชวงศ์หมิงของจีน เพราะในรัชกาลนี้มีคนจีนเข้ามารับราชการและประกอบอาชีพต่างๆ มากมาย (สงวน อั้นคง, 2516 : 143) อย่างไรก็ตามหลักฐานเอกสารเก่าแก่ที่สุดที่กล่าวถึงงิ้วในไทยก็คือ บันทึกของบาทหลวงเดอชัวซีย์ เมื่อครั้งมาเจริญราชไมตรีกับอยุธยา ในปี พ.ศ. 2228 (ค.ศ. 1685) ในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช โดยกล่าวถึงการแสดงงานฉลองที่ทำเนียบของเจ้าพระยาวิชเยนทร์ หรือคอนสแตนติน ฟอลคอน (Constantine Phaulkon) ส่วนหนึ่งของบันทึกนั้นระบุว่าเป็นงานฉลองปิดท้ายรายการ

"งานฉลองปิดท้ายรายการลงด้วยงิ้วหรือโศกนาฏรรมจีน มีตัวแสดงจากมณฑลกวางตุ้งคณะหนึ่ง และจากเมืองจินเจาคณะหนึ่ง..." (ชัวซีย์, 2516: 416-417)

2 ปีต่อมางิ้วก็ถูกใช้แสดงเพื่อต้อนรับราชทูตฝรั่งเศสอีกคณะ ดังปรากฏอยู่ในบันทึกของซีมอง เดอ ลาลูแบร์ (Simon de La Loubère) ซึ่งกล่าวบรรยายถึงลีลาการแสดง การขับร้อง และการแต่งตัวงิ้ว (ลาลูแบร์, 2510: 210-211)

หลังจากนั้นแม้จะไม่เคยปรากฏหลักฐานว่าไทยเคยใช้งิ้วเป็นมหรสพในการต้อนรับราชทูตหรือแขกบ้านแขกเมืองอีก แต่อย่างน้อยเหตุการณ์นี้ก็แสดงให้เห็นว่า "งิ้ว" มีสถานภาพเป็น "วัฒนธรรมชั้นสูง" (high culture) สมฐานะทั้งฝ่ายเจ้าบ้านและแขกผู้มาเยือน

2.2 งิ้วในราชสำนักธนบุรี

เมื่อกรุงศรีอยุธยาถูกพม่าทำลายในปี พ.ศ. 2310 พระเจ้าตากสินทรงปราบดาภิเษกและสถาปนากรุงธนบุรีได้เป็นผลสำเร็จ ในยุคนี้แม้จะเป็นเพียงช่วงเวลาเพียง 15 ปี แต่ก็พบหลักฐานเกี่ยวกับงิ้วในราชสำนักมากกว่ายุคสมัยใดๆ ดังนี้

1) งิ้วประกอบพิธีถวายพระเพลิงพระศพ

ในคราวถวายพระเพลิงพระศพ สมเด็จพระพันปีหลวง กรมหลวงพิทักษ์เทพามาต ปี พ.ศ. 2319 สมัยกรุงธนบุรีนับเป็นครั้งแรกที่ปรากฏคำว่า "งิ้ว" ในเอกสารของไทย เมื่ออัญเชิญพระบรมศพถึงพระมณฑปก็จัดให้มีมหรสพอันรวมถึงงิ้วแสดงเป็นระยะเวลา 3 วัน 3 คืน

"กลางวัน โขน หลวงอินทรเทพ 1 โขนขุนราชเสนี 1 (รวม) 2 โรงๆ ละ 7 ตำลึง วันละ 14 ตำลึง 3 วัน 2 ชั่ง 2 ตำลึง งิ้วพระยาราชาเศรษฐี โรง 1 วันละ 4 ตำลึง 3 วัน 12 ตำลึง เทพทอง โรง 1 3 วัน 1 ชั่ง ช่องระทา โขน 4 โรง รำหญิง 4 โรงหนังกลางวัน 2 โรง หุ่นยวน 1 โรง งิ้ว 2 โรง (รวม) 13 โรงๆ ละ 1 บาท วันละ 3 ตำลึง 1 บาท (รวม) 3 วัน 9 ตำลึง 3 บาท..." (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523: 8)

หลังจากนั้น เมื่อมีงานพระเมรุกรมขุนอินทรพิทักษ์

พระเจ้านราสุริยวงศ์ หม่อมเจ้าเสง พระยาสุโขทัย พระยาพิไชยไอยสวรรค์ และพระมารดาสมเด็จเจ้าฟ้าสุพันธุวงศ์ ต่างล้วนมีงิ้วเป็นมหรสพประกอบงานทั้งสิ้น (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523)

2) งิ้วประกอบพระราชพิธีสมโภช

ในคราวอัญเชิญพระแก้วมรกตจากเวียงจันทน์มาในปี พ.ศ. 2322 เมื่อถึงวันขึ้น 2 ค่ำเดือน 4 ก็ให้สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมขุนอินทรพิทักษ์ เสด็จขึ้นไปรับพระแก้วมรกต พร้อมกับนำมหรสพต่างๆ อันรวมถึงงิ้วขึ้นไปรับด้วย แต่เมื่ออัญเชิญพระแก้วมาถึงสะพานป้อมต้นโพธิ์ ปากคลองนครบาล ก็ให้เชิญพระเสลี่ยงไปรับ มีมโหรีแขกฝรั่งจีนญวนมอญเขมรผลัดเปลี่ยนกันสมโภชนาน 2 เดือน 12 วัน หลังจากนั้นเมื่อถึงขึ้น 13 ค่ำ เดือน 6 ก็ให้สมโภช มีเครื่องเล่นแบ่งเป็นฟากตะวันตกและตะวันออกนาน 7 วัน 7 คืน ซึ่งมีทั้งงิ้วจีนและงิ้วญวณเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง หลังจากนั้นเมื่อพระแก้วมรกตมาถึงกรุงธนบุรีก็มีงานสมโภชต่อ โดยมีทั้งงิ้วจีนและงิ้วญวณอีกเช่นเคย (ยิ้ม ปัณฑยางกูร, 2523)

2.3 งิ้วในราชสำนักกรุงรัตนโกสินทร์

นอกเหนือจากพระเจ้ากรุงธนบุรีที่เป็นลูกครึ่งจีนแล้ว พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 ผู้สถาปนาราชวงศ์จักรีและย้ายเมืองหลวงมายังกรุงเทพฯ พระองค์ก็ทรงมีเชื้อสายจีนเช่นกัน เนื่องจากบิดาของพระองค์ได้สมรสกับธิดาเศรษฐีจีนชื่อหยก (พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์, 2536 : 65) คนจีนในช่วงเวลานี้ถือว่ามีสถานภาพแตกต่างจากชาวต่างชาติอื่นๆ ในอาณาจักร ด้วยความที่พวกเขามีความสัมพันธ์กับราชสำนักเป็นแบบพึ่งพาอาศัยกัน คนจีนได้รับอภิสิทธิ์จากราชสำนัก ขณะที่ราชสำนักก็ได้รับผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจจากคนจีน และเมื่อคนจีนส่วนหนึ่งอยู่ในสถานะชนชั้นสูงที่สามารถเชื่อมต่อกับสถาบันกษัตริย์ได้ จึงส่งผลให้วัฒนธรรมจีนเป็นที่นิยมในราชสำนัก

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงมีพระราชดำรัสให้แปลพงศาวดารจีนเป็นภาษาไทย 2 เรื่อง คือ สามก๊ก อันมีเจ้าพระยาพระคลัง (หน) อำนวยการแปล และไซฮั่น มีสมเด็จฯ กรมพระราชวังหลังอำนวยการแปล เรื่องสามก๊กนี้ นอกจากจะได้รับการแปลเป็นภาษาไทยแล้ว ยังมีผู้นำไปประพันธ์เป็นบทละครสำหรับเล่นละครนอกด้วย เช่น หลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) ได้แต่งตอนพระเจ้าเลนเต้ประพาสสวน ตอนอ้องอุ้นกำจัดตั๋งโต๊ะ ตอนจิวยี่คิดอุบายเอาเมืองเกงจิ๋ว ตอนจิวยี่รากเลือด และ ตอนนางซุนฮูหยินหนีกลับไปเมืองกังตั๋ง เป็นต้น รวมความยาวทั้งสิ้น 22 สมุดไทย ส่วนขุนเสนานุชิต(เจต) ก็ได้แต่งตอนจิวยี่คิดอุบายเอาเมืองเกงจิ๋วให้ซุนกวน ไปจนถึงตอนม้าเฉียวไปเข้าพวกกับเล่าปี่ รวม 17 เล่มสมุดไทย นอกจากนี้ยังมีผู้ประพันธ์เป็นบทละครร้องในเวลาต่อมาอีกมากมาย ละครเหล่านี้แม้จะมิใช่งิ้ว แต่ก็เชื่อได้ว่าองค์ประกอบงิ้วบางอย่าง เช่น เครื่องแต่งกายคงถูกนำมาใช้ผสมผสานกับละครเหล่านี้

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์งิ้วถูกนำมาใช้ในราชสำนักดังนี้

1) งิ้วประกอบพระราชพิธีสมโภช

ในจดหมายเหตุความทรงจำกรมหลวงนรินทรเทวี ระบุว่า จ.ศ. 1155 ปีฉลู เบญจศก (พ.ศ. 2336) มีการสมโภชกรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ โดย "มีการสมโภชพร้อมโขนลคร หุ่นงิ้วมอญรำ ครบการเครื่องเล่น ทำพ้อเลื่อนตามทางสถลมารค สุดอย่างที่งามตา" (กรมหลวงนรินทรเทวี, 2552 : 540)

นอกจากนี้ในการจัดมหรสพสมโภชวัดเชตุพน พ.ศ. 2344 ก็มีการแสดงงิ้ว ดังที่พงศาวดารระบุว่า "แลมีโขนอุโมงโรงใหญ่ หุ่นลครมอนรำ ระบำมงคุ่มกุลาตีไม้ ปรบไก่ งิ้วจีน งิ้วญวน หกคะเมน ไต่ลวด ลอดบ่วง รำแพน นอนหอกดาบ โตพ่อแก้วแลมวย" (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์, มปป.: 175)

2) งิ้วประกอบพิธีถวายพระเพลิงพระศพ

พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นศรีสุเรนทร์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ทรงบันทึกจดหมายเหตุงานถวายพระเพลิงและฉลองอัฐิพระปฐมบรมมหาชนก ในรูปโคลงสี่สุภาพ โดยในงานนั้นมีขบวนแห่และการละเล่นดังนี้

"งิ้วจีนจรูบแฉ่งช้อน เสียงขาน
ม้าพ่อซอสีประสาน แซ่ซ้อม
ดำเนิรเรื่องดำนานๆ เทียนตีก
ปางบุตรนำนุชน้อม ปกิ่งเจ้าไอสวรรย์"

(พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์, 2510: 28)

จากการเก็บข้อมูลเอกสารต่างๆ ที่บันทึกตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรีจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งราชวงศ์จักรี พบว่าในสมัยพระเจ้าตากสินนั้นงานพระเมรุทุกงานล้วนมีงิ้วจัดแสดง ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 1 มีงานพระเมรุสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก สมัยรัชกาลที่ 2 คงมีเพียงงานพระเมรุของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเท่านั้นที่ระบุว่ามีงิ้ว ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีเพียงงานพระเมรุของกรมสมเด็จพระศรีสุลาลัยเท่านั้นที่ระบุว่ามีงิ้ว ในสมัยรัชกาลที่ 4 ไม่มีงานใดที่ระบุว่ามีงิ้ว ส่วนสมัยรัชกาลที่ 5 มีงานพระเมรุพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีงิ้ว (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555 และ พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 2, 2555)

มหรสพในถวายพระเพลิงพระศพนี้ถือเป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทย เนื่องจากคติเรื่องงานศพของจีนซึ่งเน้นที่กิจกรรมทางศาสนา "ส่วนใหญ่จะเป็นสวดมนต์มากกว่า ถือว่านี่เป็นงานเศร้า ไม่ใช่งานมงคล ขณะที่งิ้วนั่นเป็นความบันเทิง ความรื่นรมย์ พวกนี้ไม่น่าจะถูกประเพณี เพราะว่าประเทศจีนสมัยก่อนถ้าพ่อแม่เสียนี่ไปทำงานไม่ได้ คุณต้องเลิกกิจกรรมทุกอย่างเพื่อไปเฝ้าหลุมศพสามปีเต็มๆ ผมก็ตัดไม่ได้เพราะฉะนั้นเรื่องงิ้วนี่คิดว่าไม่น่าเป็นไปได้" (อำพัน เจริญสุขลาภ, 3 ต.ค. 2557)

กระทั่งเมื่อถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว งานมหรสพในงานพระเมรุได้ยกเลิกไป เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชประสงค์ไม่ให้มีมหรสพครึกครื้นในงานพระบรมศพของพระองค์ ดังนั้นเมื่อพระองค์สวรรคต พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและที่ประชุมจึงได้ปรึกษากัน โดยให้เลิกการฉลองอันได้แก่ดอกไม้เพลิงและการมหรสพต่างๆ (เสฐียรโกเศศ, 2547 และ สมภพ ภิรมย์, 2539 : 167)

หลังจากนั้นงิ้วและมหรสพอื่นๆ ก็หายไปจากงานพระเมรุจวบจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากคติเกี่ยวกับงานศพเปลี่ยนไป ทำให้งิ้วสูญเสียความหมายของการเป็นมหรสพประจำงานพระเมรุตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

3) งิ้วไทย

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าในช่วงอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ราชสำนักไทยให้คุณค่ากับความเป็นจีน ดังนั้นงิ้วจึงมีลักษณะเป็น "แบบจีน" จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อความหมายของ "ความเป็นจีน" เสื่อมลง ประกอบกับ "ความเป็นตะวันตก" เริ่มมีสถานะสูงส่งแทนที่ จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้มีการนำงิ้วมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงอื่นเพื่อลดทอนความเป็นจีนลง

ในช่วงเวลานี้มีเชื้อพระวงศ์และขุนนางชั้นสูงหลายคนที่มีความสนใจทางละครถึงกับทดลองนำงิ้วมาผสมผสานเข้ากับรูปแบบการแสดงอื่นๆ ในไทยเวลานั้น อาทิเช่น

ก. งิ้วผสมละครนอก

เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ได้ปรับปรุงละครนอกให้เป็น "ละครผสมสามัคคี" แสดงเรื่องราวของชนชาติต่างๆ เป็นต้นว่า มอญ พม่า และจีน สำหรับเรื่องจีนนั้นได้นำพงศาวดารจีนอย่างห้องสิน สามก๊ก ไต้ฮั่น หงอโต้ ซุยถัง บ้วนฮวยเหลา มาแต่งเป็นบทละครเล่นอย่างละครนอก เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์ ส่วนเครื่องแต่งกายใช้แบบงิ้ว

ข. งิ้วผสมละครภาพนิ่ง

สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้จัดแสดงละครเป็นการภายใน พระองค์ทรงจัดแสดงละครภาพนิ่งที่เรียกว่าตาโบลวิวังต์ (tableau vivant) หรือที่พระองค์ทรงเรียกว่า "เพลงประกอบรูปภาพ" โดยให้พระราชวงศ์องค์เล็กๆ แต่งพระองค์ตามเรื่องราวการแสดงสามก๊กตอนจูล่งค้นหาเมียเล่าปี่และพาอาเต๊าหนี สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนิพนธ์บทร้องแล้วร้องด้วยทำนองเพลงจีนฮูหยิน จีนเสียผี จีนขิมเล็ก และจีนช้วน

(สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506 : 262)

ค. งิ้วผสมลิเก

หลวงสันทนาการกิจ จัดแสดงเรื่อง ส้วยถัง ขุนวิจิตรมาตราสันนิษฐานว่างิ้วลิเกนี้คงจะแต่งตัวอย่างงิ้วแต่ร้องอย่างลิเก (กาญจนาคพันธุ์, 2523 : 50)

ง. งิ้วผสมละครร้อง

คณะปรีดาลัย ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ใช้ผู้หญิงแสดงตามแบบละครร้อง แต่งตัวและแสดงลีลาแบบงิ้ว ร้องเพลงสำเนียงจีน เล่นเรื่องสามก๊กตอนตั๋งโต๊ะหลงกลนางเตียวเสี้ยน มีฉากตัวละครแสดงเป็นเซียนขี่มังกรเหาะลอยกลางเวที

การทดลองสร้างสรรค์เหล่านี้ถือเป็นปฐมบทของการข้ามพ้นวัฒนธรรมในแง่ขององค์ประกอบงิ้ว และถือเป็นการสร้างอัตลักษณ์ใหม่ให้กับงิ้ว โดยนำมาผสมผสานกับรูปแบบการแสดงอื่นของไทยและรูปแบบการแสดงที่เป็นที่นิยมในราชสำนัก สาเหตุที่ช่วงเวลานี้ "พร้อม" สำหรับการผสมผสานรูปแบบการแสดงระหว่างงิ้วกับการแสดงแขนงอื่น ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นด้วยเหตุผลดังนี้

- ในช่วงเวลาดังกล่าวเกิดการแสดงรูปแบบใหม่ๆ เช่น ลิเก ละครพูด ละครพันทาง ละครร้อง ละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

- เจ้านายจำนวนหนึ่งไปศึกษาต่างประเทศ ได้เห็นรูปแบบการแสดงจากดินแดนเหล่านั้น และได้ริเริ่มนำมาสร้างสรรค์ภายในราชสำนัก

- บรรดาเจ้านายในราชสำนักไม่ได้มีบทบาทหน้าที่ต้องผดุงรักษางิ้วหรือใช้งิ้วเพื่อประกอบพิธีของศาลเจ้า ดังนั้นจึงทำให้สามารถนำงิ้วไปใช้ได้อย่างยืดหยุ่นกว่างิ้วแบบขนบของคนจีน

อย่างไรก็ตามแม้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าวบรรยากาศการข้ามพ้นทางวัฒนธรรมของงิ้วในราชสำนักจะมีความรุ่มรวย แต่ก็น่าเสียดายที่การผสมผสานระหว่างงิ้วกับการแสดงอื่นไม่มีความต่อเนื่อง

4) งิ้วในฐานะที่เป็นเครื่องบันเทิงส่วนพระองค์

จากจดหมายเหตุพระราชกิจรายวันในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ปีเถาะ จุลศักราช 1241 ทำให้พบว่า นอกเหนือจากงิ้วเป็นการเล่นประกอบพระราชพิธีต่างๆ แล้ว งิ้วยังถูกกล่าวถึงเป็นการแสดงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงทอดพระเนตรเป็นการส่วนพระองค์ด้วยในวันที่ 12 ม.ค. ตรงกับปี พ.ศ. 2422 ขณะทรงประทับอยู่ที่พระราชวังบางปะอิน

"บ่าย 2 เสดจกลับ แวะวัดนิเวศธรรมประวัติ ทรงนมัศการในพรุโบสถ แล้วสเดจกลับพระราชวัง เสดจไปประทับพลับพลาเก๋งใหม่ทอดระเนตรงิ้ว ซึ่งพญานรนารถขึ้นมามีถวายเจ้าเป็นการปี ทรงจุดเทียรสังเวยแล้วประทับอยู่จนบ่าย 3 โมงเสศเสดจกลับ..."

"บ่ายโมงเสดจออกแล้วไปทอดพระเนตรงิ้วแลสังเวยเทวดา สาเดจพระองค์น้อยเสดจขึ้นมาแต่กรุงเทพฯ เฝ้าทูลละอองฯ ประทับทอดพระเนตรงิ้วอยู่จนบ่าย 3 โมงเสดจกลับ..."

(พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2512 : 139-140)

5) การอุปการะงิ้ว

นอกจากการนำงิ้วมาแสดงในโอกาสหรือรูปแบบต่างๆ แล้ว งิ้วยังมีความหมายต่อราชสำนัก โดยพระสันทัดอักษรสาร ได้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับงิ้วในอดีต ซึ่งเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่แสดงให้เห็นว่าเจ้านายทรงชุบเลี้ยงคณะงิ้ว เช่น พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสายสนิทวงศ์พระอนุวัตน์ราชนิยม (ฮง เตชะวณิช) ขุนพัฒน์ (ดื้อ) ขุนพัฒน์ (แหยม) เป็นต้น (พระสันทัดอักษรสาร, 2515)

จะเห็นได้ว่าปรากฏการณ์ข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วนั้นส่งผลต่อความหมายของงิ้ว จากสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงราวสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ งิ้วถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีในราชสำนัก อีกทั้งชนชั้นสูงยังทดลองสร้างสรรค์นำงิ้วมีผสมผสานกับการแสดงรูปแบบอื่น ดังนั้นแล้วงิ้วในช่วงเวลานี้จึงมีสถานภาพเป็นเสมือนวัฒนธรรมชั้นสูง (high culture)

เมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติขึ้นเป็นรัชกาลที่ 6 แห่งราชวงศ์จักรี ในช่วงเวลานี้ความหมายเกี่ยวกับคนจีนถูกรื้อสร้าง

ครั้งใหญ่ วิลเลียม จี สกินเนอร์ ถึงกับกล่าวว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นจุดเปลี่ยนของสถานภาพความเป็นจีนและคนจีนของไทย (สกินเนอร์, 2548) เมื่อพระองค์ทรงประกาศท่าทีที่มีต่อชาวจีนอย่างชัดเจนผ่านพระราชนิพนธ์เรื่อง ยิวแห่งบูรพาทิศ โดยใช้พระนามแฝงว่า "อัศวพาหุ" พระองค์ชี้ให้ผู้อ่านเห็นว่าคนจีนในประเทศไทยได้สร้างปัญหาให้ประเทศไทยในลักษณะเดียวกับที่ชาวยิวสร้างปัญหาให้กับทวีปยุโรป กล่าวคือไม่ว่าจะไปอยู่ที่ใดก็ไม่ลืมบ้านเกิดตนเอง แม้เมื่อมีลูกหลานก็จะยังคงความเป็นจีนไปตลอด นอกจากนี้คนจีนยังมีพฤติกรรมที่จะแสดงความเป็นพลเมืองไทยเมื่อตนได้ประโยชน์ แต่จะปฏิเสธเมื่อตนเองเสียประโยชน์ (อัศวพาหุ, 2528) จากข้ออธิบายนี้ชี้ให้เห็นความหมายอีกด้านหนึ่งของ "คนจีน" ที่ซ่อนอยู่ จากเดิมที่คนจีนมีความหมายในแง่บวกต่อราชสำนัก ในแง่ที่มีความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับความเป็นไทยและเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างชาติไทยให้เจริญ แต่ผู้เขียนกลับชี้ให้เห็นว่า ความสามารถในการปรับตัวนั้นเป็นการปรับเพื่อผลประโยชน์ส่วนตนเท่านั้น

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเป็นกษัตริย์พระองค์แรกที่ได้รับการศึกษาจากภายนอกประเทศ พระองค์ทรงเป็นนักเรียนอังกฤษ ดังนั้นแล้วแม้ว่าจะทรงเป็นนักการละครและเป็นผู้แนะนำวัฒนธรรมจากต่างแดนเข้ามาสู่ไทยหลายประการ แต่สิ่งที่โปรดปรานก็มิใช่งิ้ว หากทรงโปรดปรานละครเชคสเปียร์ ทรงพระราชนิพนธ์แปลบทละครเชคสเปียร์เป็นภาษาไทย 3 เรื่อง อันได้แก่ เวณิชวาณิช แปลจากเรื่อง Merchant of Venice ตามใจท่าน แปลจากเรื่อง As You Like It และ โรมิโอกับจูเลียต แปลจากเรื่อง Romeo and Juliet ส่งผลให้ราชสำนักนิยมตามพระองค์

แม้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงดัดแปลงบทละครเรื่อง วั่งตี่ มาจากเรื่อง มิกาโด (Mikado) ของ ดับเบิลยู เอส กิลเบิร์ต (W.S. Gilbert) แต่การเปลี่ยนแปลงให้เป็นจีนนี้ก็เป็นเพราะเหตุผลในการจัดแสดง ด้วยเหตุการณ์ในเรื่องมิกาโดนั้นเป็นฉากในประเทศญี่ปุ่น ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปรารภว่าหาเครื่องแต่งกายยาก จึงดัดแปลงเรื่องให้เป็นประเทศ "ตงฮั้วได้เซียงก๊ก" (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2509 : 78) สันนิษฐานได้ว่าคงใช้เครื่องแต่งกายงิ้วสำหรับท้องเรื่อง วั่งตี่ เนื่องจากชุดงิ้วหาได้ง่าย จะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้มิได้เป็นไปเพื่อต้องการสนับสนุนงิ้ว ในรัชสมัยของพระองค์งิ้วจึงสูญเสียสถานภาพความเป็นมหรสพในราชสำนัก คงเหลือเพียงความเป็นมหรสพสำหรับคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีนซึ่งมีเวทีแสดงนอกราชสำนักเท่านั้น ช่วงเวลาดังกล่าวนี้ทำให้ความหมายของงิ้วในแง่วัฒนธรรมชั้นสูงถูกรื้อสร้างกลายเป็นวัฒนธรรมชาวบ้านของคนจีนในไทย

งิ้วออกจากบริบทของราชสำนักไปนานราว 80 ปี กระทั่งถึงปี พ.ศ. 2525 ในคราวสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี ราชสำนักก็เข้ามามีบทบาทสำคัญกับการสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้วอีกครั้ง เมื่อสมาคมอุปรากรไทย-จีน ได้จัดแสดง "งิ้วไทย" เรื่อง เปาบุ้นจิ้นตอนประหารเปาเหมี่ยน ที่โรงละครแห่งชาติ งิ้วเรื่องนี้ก็มี อำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้เขียนบทและกำกับ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารีได้เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย

"พอมีโอกาสสมโภชรัตนโกสินทร์ 200 ปี เรามองอะไรออก คิดอะไรไกล ผมถึงได้บอกว่าโอกาสนี้ปล่อยไปไม่ได้ เพราะพระเทพฯ ท่านจะทอดพระเนตร" (อำพัน เจริญสุขลาภ, 29 ส.ค. 2557) "ผมว่าเป็นการได้รับเกียรติมาก ที่พระองค์ท่านได้เสด็จมาทอดพระเนตร ก็ถือเป็นการส่งเสริมอย่างหนึ่ง เป็นการให้กำลังใจ แล้วคนก็ให้ความสนใจมากขึ้น แล้วคนก็จะบอกว่าขนาดพระองค์ท่านก็ยังชื่นชมการแสดงของเรา ก็เป็นการเผยแพร่ให้คนรู้งิ้วมากขึ้น นี่ก็ต้องกราบขอบพระคุณในบุญคุณของท่าน ถ้างิ้วไทยได้เติบโตหรือมีความสำเร็จก็ต้องถือว่าเป็นบุญคุณของสมเด็จพระเทพฯ ที่มาทอดพระเนตร ที่มาให้การส่งเสริม" (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 2543 เมื่อมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดแสดงงิ้วไทยเรื่อง ต้าอี่ว์ ผู้สยบฮวงโห

เรื่องนี้มี อำพัน เจริญสุขลาภ เป็นผู้เขียนบทและกำกับ โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาได้เสด็จมาทอดพระเนตรเช่นเดิม

จากการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วทั้ง 2 เหตุการณ์นี้บ่งบอกความหมายของงิ้วได้ว่า บุคลากรงิ้วไทยพยายามสร้างความหมายใหม่ให้แก่งิ้วอีกครั้งโดยการกลับเข้าไปพึ่งสถาบันกษัตริย์ในการอุปถัมภ์งิ้ว ผ่านทางสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ผู้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์กิจกรรมทางวัฒนธรรมนานาแขนง และยังทรงสนพระทัยในวัฒนธรรมจีนอย่างสูง งิ้วในความหมายของการเป็นวัฒนธรรมในราชสำนักซึ่งถูกถอดรื้อไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ก็ได้ถูกสร้างขึ้นใหม่

3. งิ้วกับความเชื่อมโยงกับประเทศจีน

การติดต่อกับราชสำนักจีนทำให้ไทยได้รับรู้ถึงความยิ่งใหญ่ของ "อาณาจักรจีน" ในฐานะที่เป็นมหาอำนาจ ไทยรับรู้ความหมายนี้โดยการสร้างความเชื่อมโยงกับประเทศจีนโดยการ "จิ้มก้อง" หรือระบบบรรณาการ (tributary relation) ซึ่งเป็นระบบการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างจีนกับดินแดนอื่นที่จีนถือว่าต่ำต้อยกว่า ดังนั้นการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างรัฐนี้จึงเป็นไปในลักษณะการสยบยอมต่อเจ้าประเทศราชด้วยบรรณาการ (สกินเนอร์, 2548) ในขณะที่ไทยเห็นจีนเป็นช่องทางสำคัญในการสร้างความมั่งคั่ง และใช้จีนเป็นเกณฑ์เปรียบเทียบ (benchmark) ในการพัฒนา ดังที่ปรากฏว่าราชทูตที่กลับมาจากจีนได้กราบทูลถึงความงดงามของพระราชอุทยานในพระราชวังของจักรพรรดิ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงมีรับสั่งให้สร้าง "สวนขวา" ภายในเขตพระบรมมหาราชวังให้มีลักษณะเดียวกับพระราชอุทยานของจีน (พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1, 2555)

จากหลักฐานของฝ่ายจีนชี้ให้เห็นว่าไทยมีการส่งคณะทูตไปยังจีนตั้งแต่สมัยพ่อขุนรามคำแหงในปี พ.ศ. 1835 อันตรงกับสมัยราชวงศ์หยวน สิ่งของที่ส่งไปอาทิเช่น ผ้าแพรพรรณ สมุนไพรและของป่าชนิดต่างๆ ส่วนไทยก็รับสินค้าอย่าง เช่น ถ้วยชาม เครื่องลายคราม ผ้าไหม มาจากจีน การค้าขายกับจีนจึงทำให้เกิดการข้ามพ้นวัฒนธรรมในอาณาจักรไทย และทำให้ไทยรับเอารสนิยมและวัฒนธรรมต่างๆ ของจีนมาด้วย (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2526 : 15-26)

ไทยได้ไปจิ้มก้องจีนอย่างต่อเนื่อง จนกระทั่งยุติไปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยเหตุผลเรื่องความคุ้มทุนในการเดินทาง และการที่จีนพ่ายแพ้ต่อชาติตะวันตกในสงครามฝิ่น พ.ศ. 2382 ทำให้จีนถูกบังคับให้ต้องเปิดเมืองท่าชายทะเลยอมให้สิทธิสภาพนอกอาณาเขตแก่อังกฤษ และสูญเสียเอกราชบนคาบสมุทรเกาลูน รวมทั้งการพ่ายแพ้ต่อกองกำลังพันธมิตร 8 ชาติ เหตุการณ์เหล่านี้ทำให้ชนชั้นนำของไทยเห็นว่าชาติตะวันตกทรงอำนาจมากกว่ามหาอำนาจในภูมิภาคอย่างจีน

จนกระทั่งจีนเปลี่ยนแปลงประเทศเป็น "สาธารณรัฐจีน" ในปี พ.ศ. 2454 การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในประเทศจีนส่งผลต่อความหมายงิ้ว โดยบุคลากรงิ้วจำนวนมากอพยพมายังประเทศไทย พวกเขาอพยพจากประเทศจีนหนีภัยการเมืองและสงครามเข้ามาสร้างพัฒนาการให้กับงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย พัฒนาการหลายด้านของงิ้วแต้จิ๋วเกิดขึ้นในประเทศไทย อาทิเช่น เฉินเถี่ยฮั่น (陈铁汉) ได้ดัดแปลงบทละครเรื่อง Merchant of Venice ของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ มาเป็นบทงิ้วเรื่องเนื้อหนึ่งปอนด์ 《一磅肉》 นอกจากนี้ยังมีบุคลากรอื่นเช่น หลินหรูเลี่ย (林如烈) เซี่ยหยิน (谢吟) สองพี่น้องซูสิ่งหวน (苏醒寰) และซูจิ้งหวน (苏竞寰) และจนกระทั่งประเทศไทยกลายเป็น "ศูนย์กลางงิ้วแต้จิ๋วของโลก" ในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในประเทศจีนราว พ.ศ. 2460-2470 (ค.ศ. 1920-1930) ทำให้งิ้วแต้จิ๋วกลายเป็นงิ้วกระแสหลักของไทย ก่อนที่บุคลากรงิ้วจำนวนหนึ่งจะอพยพกลับไปเมื่อสถานการณ์ในประเทศจีนคลี่คลายลง (张长虹, 2007a)

บุคลากรงิ้วเหล่านี้ยากจะนิยามได้ว่าเป็นทรัพยากรทางวัฒนธรรมของไทยหรือจีน การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ ให้กับงิ้วซึ่งพัฒนาขึ้นในประเทศไทยนั้นก็ยากที่จะชี้ชัดว่าควรให้คุณค่าแก่ผู้สร้างสรรค์หรือสภาพแวดล้อมที่

ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ นอกจากนี้การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศยังชี้ให้เห็นว่าฝ่ายที่ "รับ" อิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่นก็ยังสามารถ "ส่ง" อิทธิพลกลับไปยังดินแดนต้นกำเนิดของวัฒนธรรมนั้นได้ด้วย

งิ้วแต้จิ๋วในเวลานั้นนิยมใช้เด็กชายรับบทนำ เนื่องจากคีย์ของเพลงงิ้วแต้จิ๋วนั้นเหมาะสมกับเด็ก แต่เมื่อถึงปี พ.ศ. 2480 มีนักแสดงเด็กคนหนึ่งฆ่าตัวตาย ดังนั้นรัฐบาลไทยจึงไม่อนุญาตให้นำเด็กอายุต่ำกว่า 16 ปี มาแสดง คณะงิ้วจึงต้องนำเด็กสาวอายุเกิน 16 ปี มารับบทชายหนุ่ม ปรากฏการณ์งิ้วดังกล่าวนี้กลายเป็นขนบใหม่ของงิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทย และเมื่อบุคลากรงิ้วเดินทางกลับสู่ประเทศจีนก็ได้นำขนบเรื่องนักแสดงนี้กลับไปยังประเทศจีนด้วย จนกระทั่งในราวทศวรรษ 1950 คณะงิ้วแต้จิ๋วในประเทศจีนก็สั่งห้ามเด็กที่ยังไม่โตมาแสดงงิ้ว (张长虹, 2007a) และในเวลาต่อมาการใช้นักแสดงหญิงรับบทชายก็กลายเป็นขนบธรรมเนียมของงิ้วแต้จิ๋วในประเทศอื่นๆ ด้วย

ในเวลาต่อมาเมื่อกองทัพแดงของฝ่ายคอมมิวนิสต์จีน ซึ่งนำโดยเหมาเจ๋อตง สามารถโค่นล้มรัฐบาลจีนประชาธิปไตยของประธานาธิบดีเจียงไคเช็กได้ในปี พ.ศ. 2492 แล้วเปลี่ยนประเทศเป็นสาธารณรัฐประชาชนจีน ส่งผลให้ "ประเทศจีน" ไม่เพียงไม่ใช่แบบอย่างที่ไทยต้องการทำตามอย่างเท่านั้น หากแต่กลายเป็นอาณาจักรที่ไทยไม่ควรเข้าไปยุ่งเกี่ยวเลยด้วยซ้ำ เหตุการณ์นี้ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เกิดผลกระทบต่องิ้วใน 2 ลักษณะคือ ผลกระทบเฉพาะหน้าและผลกระทบระยะยาว

ผลกระทบระยะเฉพาะหน้าที่เกิดขึ้นจากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้งิ้วแต้จิ๋วในประเทศไทยเฟื่องฟูขึ้นอีกครั้ง คณะงิ้วจำนวนไม่น้อยอพยพเข้าไทยอีกระลอก กระทั่งในช่วงปี พ.ศ. 2495-2505 สองฟากถนนเยาวราชและเจริญกรุง อันเป็นไชน่าทาวน์ของกรุงเทพฯ เต็มไปด้วยโรงงิ้ว และมีคณะงิ้วมากถึง 80 คณะ (รัฐกร อัสดรธีรยุทธ์, มปป)

อย่างไรก็ตาม ผลกระทบอีกด้านที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในประเทศจีนในเวลานี้ก็ถือเป็นระยะฟักตัวที่ทำให้อัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนในประเทศไทยเปลี่ยนไป โดยทำให้พวกเขาลดความยึดโยงกับประเทศจีน เปลี่ยนมาเป็นความพยายามยึดโยงกับประเทศไทยแทน สาเหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะครอบครัวจีนจำนวนมากไม่กล้าติดต่อกับญาติพี่น้อง หรือแม้แต่เดินทางกลับประเทศจีน เนื่องจากกลัวภัยคอมมิวนิสต์ หรือบางส่วนก็กลัวถูกรัฐบาลกล่าวหาว่ามีส่วนพัวพันกับคอมมิวนิสต์จีน คนจีนจำนวนไม่น้อยจึงหันมาส่งลูกหลานให้เข้าเรียนในโรงเรียนไทย หรือบ้างที่มีฐานะก็ส่งเรียนในโรงเรียนของชาติตะวันตก หลายคนเปลี่ยนชื่อจีนเป็นไทย เปลี่ยนแซ่เป็นนามสกุล รวมถึงแต่งงานกับคนไทย เมื่อเวลาผ่านไปคนจีนในไทยก็ก่อรูปอัตลักษณ์แบบจีน-ไทยของตนเองขึ้นมา

แม้ไทยจะกลับมาฟื้นฟูความสัมพันธ์กับประเทศจีนในสมัยรัฐบาล ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ในปี พ.ศ. 2518 ทำให้การติดต่อระหว่างญาติมิตรคนเชื้อสายจีนในประเทศไทยและจีนได้รับการฟื้นฟูอีกครั้ง แต่เวลา 26 ปีที่ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนถูกตัดขาดไปก็มากพอที่จะทำให้อัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่เปลี่ยนแปลงไป พวกเขาไม่อาจเชื่อมต่อกับประเทศจีนได้อย่างคนรุ่นเก่าอีกแล้ว

ความเปลี่ยนแปลงอันเนื่องมาจากการเมืองในประเทศจีนในช่วงเวลานี้ส่งผลให้ผู้ชมงิ้วมีจำนวนน้อยลง ประกอบกับความเฟื่องฟูของสื่อมวลชนสมัยใหม่อย่างเช่นภาพยนตร์และโทรทัศน์ ทำให้งิ้วไม่เพียงสูญเสียพื้นที่ในราชสำนัก หากยังสูญเสียพื้นที่โรงงิ้วตามย่านคนจีนไปอีกด้วย เนื่องจากคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ไม่อาจ "เชื่อมต่อ" กับงิ้วได้อย่างคนรุ่นบรรพบุรุษของตน ส่งผลให้งิ้วต้องหาทางปรับตัวเพื่อให้สามารถดำรงอยู่ได้ในประเทศไทย

นอกจากนี้ในช่วงเวลาดังกล่าวมีคนจีนเข้าสู่แวดวงงิ้วน้อยลง เนื่องจากคนเชื้อสายจีนมีสถานะทางเศรษฐกิจดีขึ้นจนส่งลูกหลานเข้าคณะงิ้วน้อยลง เมื่อหานักแสดงเชื้อสายจีนไม่ได้คณะงิ้วจึงต้องหันไปหานักแสดงคนไทยแทน (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557) นักแสดงเหล่านี้นอกจากไม่ได้มีเชื้อสายจีนแล้ว โดยมากก็ยังไม่มีพื้นความรู้หรือแม้แต่ไม่เคยดูงิ้วมาก่อน ความเปลี่ยนแปลง

ทางด้านการแสดงนี้ทำให้เกิดการรื้อสร้างความหมายของงิ้วในแง่ที่เป็นการแสดงของจีนโดยนักแสดงชาวจีน

ขนบการใช้นักแสดงชาวไทยโดยเฉพาะจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือมาแสดงงิ้วนี้ดำรงอยู่ประมาณ 2-3 ทศวรรษ จนกระทั่งในช่วงประมาณ 10 ปีที่ผ่านมาการหานักแสดงชาวไทยก็ทำได้ยากขึ้น บุญชู แซ่ฉั่ว เจ้าของคณะไช้ป้อฮง กล่าวว่าเป็นเพราะการฝึกหัดงิ้วถือเป็นเรื่องยากลำบาก คนไทยไม่มีความอดทนพอที่จะฝึกหัดได้ โดยมากจะเปลี่ยนไปเข้าสู่วงการลิเกซึ่งมีความเข้มงวดน้อยกว่า ทำให้คณะงิ้วจึงต้องหันไปหานักแสดงชาวจีนจากแผ่นดินใหญ่ เนื่องจากค่าจ้างไม่แพง และเมื่อจ้างมาแล้วก็สามารถแสดงได้ทันที (บุญชู แซ่ฉั่ว, 30 ธ.ค. 2556)

ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันนั้น สาธารณรัฐประชาชนจีนก็สามารถเข้าเป็นสมาชิกองค์การการค้าโลก (World Trade Organization – WTO) ได้สำเร็จในปี พ.ศ. 2544 ทำให้จีนกลายเป็นประเทศที่ถูกจับตามอง ในฐานะที่เป็นประเทศที่มีอัตราการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจสูงที่สุด มีเงินสำรองระหว่างประเทศสูงที่สุดในโลก นอกจากนี้จีนยังเป็นผู้ส่งออกอันดับ 1 และเป็นผู้นำเข้าอันดับ 2 ของโลก รวมถึงเป็นแหล่งดึงดูดการลงทุนอันดับ 5 ของโลก (สำนักเอเชียและแปซิฟิค กรมเจรจาการค้าระหว่างประเทศ, 2555)

การที่จีนมีตลาดการค้าที่มีขนาดใหญ่ที่สุดในโลกในปัจจุบัน ทำให้ "จีน" ได้รับการสร้างความหมายใหม่ (reconstruction) ในเชิงบวกมากขึ้น ในลักษณะเดียวกับสมัยที่จีนเป็นมหาอำนาจแห่งภูมิภาค ความหมายเชิงบวกที่คนไทยมีต่อความเป็นจีนนี้เองส่งผลต่องิ้วในทางอ้อม ทำให้ผู้คนหันมาสนใจวัฒนธรรมจีน อันรวมถึงงิ้วด้วย

4. งิ้วกับการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ

สนธิสัญญาทางการค้าที่ทำกับชาติตะวันตกตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ทำให้ไทยต้องขาดรายได้จากภาษีเป็นอันมาก จึงมีการตั้งภาษีใหม่ๆ ในอาณาจักรไทย กระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ก็มีการตั้งอากรบ่อนเบี้ย อากรหวย เป็นครั้งแรก ในช่วงเวลานี้เป็นช่วงที่โรงบ่อนเป็นสิ่งนิยมของคนไทย มีโรงบ่อนในกรุงเทพฯ มากกว่า 400 แห่ง แต่ละแห่งมีมหรสพแสดง ถ้าเป็นย่านคนไทย ก็จะมีละครรำ ลิเก เป็นต้น ส่วนบ่อนที่อยู่ในย่านคนจีนก็จะจัดการแสดงงิ้วเป็นส่วนใหญ่ งิ้วนั้นมีความสำคัญต่อโรงบ่อนมาก "ก็เพราะต้องการให้คนไปเที่ยวโรงบ่อนกันมากๆ โรงบ่อนจะได้ติดคึกคัก มีคนไปเล่นเบี้ยมาก ลางคนเมื่อมาเที่ยวดูงิ้วดูละครแล้ว อาจเข้าไปแทงถั่วโปที่ในโรงบ่อนด้วยก็ได้ นายบ่อนรู้นิสัยคนชั้นสามัญว่า การพักผ่อนหย่อนใจของคนเหล่านั้นถ้ามีโอกาสก็ต้องเล่นการพนันกัน" (เสฐียรโกเศศ, 2547: 145)

เมื่อบ่อนได้รับความนิยมจนสามารถตั้งอากรบ่อนได้แล้ว ธุรกิจมหรสพซึ่งรวมถึงงิ้วก็เฟื่องฟูควบคู่ไปกับธุรกิจโรงบ่อน จนทำให้เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 4 มีการตั้งภาษีงิ้ว ละคร การละเล่น ต่างๆ เกิดขึ้น เพราะมหรสพมีรายได้จากโรงบ่อนเป็นจำนวนมาก แสดงให้เห็นว่าในยุคนี้คงมีคณะงิ้วและงานแสดงจำนวนมากพอที่จะทำให้ทางการตระหนักถึงจำนวนเงินภาษีที่จะได้รับจากคณะงิ้วเหล่านี้

อย่างไรก็ตาม แม้งิ้วในโรงบ่อนและกิจการโรงบ่อนจะได้รับความนิยม แต่ครั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเล็งเห็นว่าการพนันจะทำให้ราษฎรหมกมุ่นอยู่แต่ในบ่อน จึงโปรดให้ทยอยยุบบ่อนทั้งในกรุงเทพฯ และหัวเมืองต่างๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2431 เมื่อช่องทางการรับงานแสดงก็น้อยลง จึงโปรดให้คณะงิ้ว ละครต่างๆ จ่ายภาษีเฉพาะที่รับเล่นในโรงบ่อน ดังนั้นเมื่อบ่อนถูกยุบหมดสิ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อากรมหรสพก็เลิกนับแต่นั้นเป็นต้นไป (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2500) งิ้วก็สูญเสียพื้นที่ในโรงบ่อนไปอีกแห่งหนึ่ง

หลังจากยุคงิ้วในโรงบ่อนแล้ว งิ้วยังคงต้องปรับตัวอันเนื่องมาจากเหตุผลทางเศรษฐกิจอย่างต่อเนื่อง เมื่อไม่มีโรงบ่อน งิ้วก็ต้องแสดงในศาลเจ้าและวิกงิ้วเป็นหลัก เมื่อคนดูงิ้วลดลงจากกฎหมายควบคุมการศึกษาภาษาจีน ทำให้คนเชื้อสายจีนต้องหันมาส่งลูกหลานเข้าโรงเรียนไทย จนทำให้ลูกหลานเหล่านี้ไม่รู้ภาษาจีน และส่งผลถึง

การชมงิ้วไม่รู้เรื่อง เมื่อผู้ชมน้อยลงวิกงิ้วก็ไม่อาจอยู่รอดได้ สิ่งที่ทำให้คณะงิ้วในฐานะที่เป็นธุรกิจยังคงเลี้ยงตัวอยู่ได้ก็โดยการรับงานศาลเจ้าซึ่งว่าจ้างให้ไปทำพิธี "ป่วงเซียง" และแสดงในงานประจำปีของศาลเจ้า

การจำกัดและควบคุมสิทธิของชาวจีน ไม่เพียงแต่ด้านการศึกษาและการเมืองการปกครองเท่านั้น หากยังรวมถึงด้านเศรษฐกิจ โดยรัฐบาลได้ออกพระราชบัญญัติการกำหนดอาชีพและวิชาชีพเฉพาะสำหรับเฉพาะคนไทย พ.ศ. 2485, 2487, 2488, 2492 รวมถึงในเวลาต่อมาก็ได้ออกพระราชบัญญัติสงเคราะห์อาชีพแก่คนไทย พ.ศ. 2499 ทำให้คนจีนจำนวนมากขอแปลงสัญชาติเป็นไทยเพื่อหลีกเลี่ยงการถูกจำกัดควบคุม (อมรา พงศาพิชญ์, 2545 : 143-153)

เมื่อคนจีนสร้างอัตลักษณ์แบบใหม่ที่เรียกว่า "คนไทยเชื้อสายจีน" กลุ่มคนเหล่านี้เข้าสู่ธุรกิจประเภทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นธนาคาร เครื่องอุปโภคบริโภค ฯลฯ จนกลายเป็นเศรษฐีใหม่หรือแม้แต่ชนชั้นกลางมากมาย เมื่อคนจีนมีฐานะดีขึ้น พวกเขาก็มีเงินบริจาคให้ศาลเจ้าได้มากขึ้น ยังผลให้งิ้วเร่ที่รับงานศาลเจ้าสามารถเลี้ยงตัวได้ในอีกทางหนึ่ง เมื่อคนเชื้อสายจีนมีฐานะดีขึ้น พวกเขาจึงไม่ต้องนำลูกหลานมาขายให้กับคณะงิ้วเหมือนกับที่คนรุ่นก่อนทำ (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557) จึงได้มีการนำเอาคนไทยโดยเฉพาะคนไทยจากภาคตะวันออกเฉียงเหนือมาฝึกหัดงิ้วในช่วง พ.ศ. 2520 การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วตามขนบในช่วงเวลานี้จึงเป็นการข้ามพ้นวัฒนธรรมในแง่ของบุคลากรเป็นด้านหลัก

ความหมายของงิ้วในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจนั้นมีความเปลี่ยนแปลงหลังจากงิ้วเฟื่องฟูในยุคโรงบ่อนจนทำให้ทางการถึงกับต้องจัดตั้งภาษีโขนละครแล้ว ความหมายของงิ้วในเชิงเศรษฐกิจก็ซบเซาลงไป การเป็นงิ้วเร่ตามศาลเจ้านั้นในทางหนึ่งแม้จะทำให้คณะงิ้วมีความมั่นคงในทางเศรษฐกิจระดับหนึ่ง เนื่องจากศาลเจ้ามีอยู่ทั่วประเทศ แต่ในอีกทางหนึ่งนั้นก็ทำให้ความอยู่รอดของคณะงิ้วต้องพึ่งพางานจากศาลเจ้าเป็นหลัก ในลักษณะเช่นเดียวกับที่งิ้วโรงบ่อนทำให้เศรษฐกิจเฟื่องฟู แต่เมื่อโรงบ่อนถูกยุบจนหมดสิ้น ภาษีโขนละครก็ถูกยกเลิกไป ดังนั้นงิ้วศาลเจ้าจึงตกอยู่ในความเสี่ยงด้านเศรษฐกิจหากว่าศาลเจ้ามีทางเลือกอื่นนอกจากการว่าจ้างงิ้วมาทำพิธี ด้วยเหตุนี้คณะงิ้วแต้จิ๋วจึงต้องปรับตัวเพื่อความอยู่รอด โดยคณะงิ้วจำนวนหนึ่ง "รีแบรนด์" ตนเอง นอกเหนือจากใช้ชื่อคณะแบบภาษาแต้จิ๋วดั้งเดิมซึ่งเป็นที่รู้จักของแฟนงิ้วรุ่นเก่าแล้ว คณะงิ้วยังปรับปรุงชื่อของตนเพื่อให้ดูเป็นสมัยใหม่มากขึ้น ดังนั้นชื่อคณะงิ้ว "แซ่ลั่งเง็กเล่าชุน" ที่อยู่ในสังคมไทยมานานกว่า 80 ปี จึงกลายเป็น "คณะอุปรากรจีนงิ้วเซ็นเตอร์ แซ่ลั่งเง็กเล่าชุน" พร้อมกับการขยายช่องทางการทำธุรกิจให้เป็นบริการครบวงจรเกี่ยวกับงิ้ว อาทิเช่น รับแต่งหน้างิ้ว ให้เช่าชุดงิ้ว รับจัดแสดง ออกงานอีเวนต์ เช่นงานวันตรุษจีนตามห้างสรรพสินค้าต่างๆ จำหน่ายเสื้อผ้างิ้ว อุปกรณ์งิ้ว เครื่องดนตรีจีน รวมถึงขยายการแสดงไปสู่การแสดงเปลี่ยนหน้ากาก เชิดสิงโต มังกรทอง เอ็งกอ เป็นต้น (งิ้วเซ็นเตอร์, 2556)

5. งิ้วกับการเมืองการปกครอง

ในปี พ.ศ. 2498 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้เดินทางรอบโลก และประทับใจวัฒนธรรมการอภิปรายทางการเมืองที่ไฮด์ปาร์กของอังกฤษ จึงต้องการเอาอย่าง แต่การเปิดเสรีภาพในการวิพากษ์วิจารณ์ทางการเมืองนี้ดำเนินไปได้ไม่นาน จนในที่สุดจอมพล ป. ก็หมดความอดทนต่อการถูกวิพากษ์วิจารณ์และสั่งห้ามมิให้มีการรวมกลุ่มทางการเมืองทุกชนิด รวมทั้งจับกุมผู้ต่อต้านรัฐบาลด้วยเหตุผลว่าเป็นการแทรกแซงของคอมมิวนิสต์และเป็นอันตรายต่อชาติ เมื่อประเทศถูกปกครองโดยเผด็จการทหารอย่างต่อเนื่อง

ราวปี พ.ศ. 2508-2512 การปิดกั้นทางการเมืองในช่วงเวลาที่ผ่านมาก็กลายเป็นส่วนหนึ่งของการเกิดขึ้นของงิ้วแขนงใหม่เมื่อนักศึกษาคณะนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ต้องการวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจทางการเมืองของยุคนั้น อันได้แก่ จอมพลถนอม กิตติขจร และจอมพลประภาส จารุเสถียร พวกเขาจึงได้จัดแสดงงิ้ว

การเมืองเรื่องสามก๊กตอนเตียวเสี้ยนก็มีหัวใจ กลุ่มนักแสดงที่มีชื่อเสียงได้แก่ พีระพงศ์ อิศรภักดี ชวน หลีกภัย วิทยา สุขดำรง เป็นต้น งิ้วธรรมศาสตร์มักใช้เรื่องสามก๊กเป็นหลัก ด้วยเหตุที่เป็นเรื่องที่เต็มไปด้วยตัวละครขุนศึกแม่ทัพนายกอง อันสื่อถึงยุคทหารครองเมือง ("งิ้วธรรมศาสตร์'19" เรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ, 2556) นับเป็นครั้งแรกที่งิ้วถูกนำออกนอกพื้นที่ของ "ชนชั้นสูง" และ "ชาวบ้านเชื้อสายจีน" มาสู่พื้นที่ของ "นักศึกษาไทย" และออกจากบริบทของ "สื่อบันเทิง" และ "สื่อแสดงอัตลักษณ์" มาสู่บริบทของ "สื่อเพื่อการรณรงค์ทางการเมือง" และ "สื่อเพื่อขับเคลื่อนสังคม"

สาเหตุที่กลุ่มนักศึกษาธรรมศาสตร์เลือกใช้งิ้วเป็นเครื่องมือในการแสดงออกความคิดทางการเมืองก็เพราะ

1) งิ้วการเมืองมีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์นโยบายของรัฐบาลเผด็จการ และเสียดสีประชดประชันผู้มีอำนาจ ดังนั้นการแสดงงิ้วที่ต้องแต่งหน้า จึงช่วยในการอำพรางใบหน้าไม่ให้ผู้มีอำนาจดูออกว่าเป็นใคร

2) บรรดานักศึกษาปัญญาชนรู้จักพงศาวดารจีนที่มีการตีพิมพ์อย่างมากมาย ดังนั้นจึงสามารถรับรู้เรื่องงิ้วซึ่งนำเรื่องพงศาวดารมาแสดงได้ไม่ยาก

งิ้วชนิดนี้มีลักษณะเฉพาะคือ ใช้องค์ประกอบงิ้วแต่เพียงเล็กน้อย โดยเลือกเฉพาะองค์ประกอบที่สำคัญและแสดงถึงความเป็นงิ้ว อาทิเช่น เครื่องแต่งกาย ดนตรี และชื่อตัวละครที่เลียนเสียงจีน หรือไม่ก็เลียนแบบชื่อตัวละครในพงศาวดารจีน แสดงโดยนักแสดงสมัครเล่นและนักแสดงมิได้ร้องหรือเจรจาเอง วิโรจน์ ตั้งวานิช ผู้เคยสร้างสรรค์งิ้วการเมืองที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์กล่าวว่า เนื่องจากงิ้วการเมืองมีเป้าหมายเพื่อเสียดสีวิพากษ์วิจารณ์ผู้มีอำนาจ และนักแสดงก็เป็นนักศึกษาที่ไม่มีพื้นฐานทางการแสดงงิ้วมาก่อน ดังนั้นการแสดงต่อหน้ามวลชนนับหมื่นนับแสนคนถือเป็นเรื่องยาก จึงต้องใช้ผู้พากย์ทำหน้าที่เจรจาแทน (วิโรจน์ ตั้งวานิช, 30 พ.ค. 2557)

งิ้วการเมืองมีการแสดงอีกครั้งในช่วงเหตุการณ์เดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 และพฤษภาคม พ.ศ. 2535 แต่หลังจากเหตุการณ์ทั้ง 2 ช่วงนี้ เมื่อประชาชนมีเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นมากขึ้น งิ้วการเมืองก็เงียบหายไป ก่อนจะกลับมารวมตัวกันอีกครั้งในนาม "งิ้วธรรมศาสตร์กู้ชาติ" หรือ "งิ้วพันธมิตรฯ" ตามชื่อเรียกของกลุ่มผู้ชุมนุมที่ใช้ชื่อว่า "พันธมิตรประชาชนเพื่อประชาธิปไตย" เมื่อช่วงต้นปีพ.ศ. 2549 อันเป็นปีที่พลเอกสนธิ บุณยรัตกลิน ทำรัฐประหารรัฐบาล พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร งิ้วการเมืองครั้งนั้นนำโดย วิโรจน์ ตั้งวานิช และกลุ่มอดีตนักแสดงงิ้วการเมืองซึ่งเคยมีส่วนร่วมกับงิ้วธรรมศาสตร์ในสมัยศึกษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยแห่งนี้ งิ้วที่แสดงได้แก่เรื่อง เปาบุ้นจิ้นผจญคนหน้าเหลี่ยม ตอนศึกซุกหุ้นภาคพิศดาร พิชิตแดจังกึม ฉลามวังจันทร์ส่องหล้า หลังจากนั้นก็มีเปาบุ้นจิ้นตอนอื่นๆ ตามมาเพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์เดียวกัน

งิ้วการเมืองในยุคนี้เคลื่อนตัวออกจากมหาวิทยาลัย ซึ่งผู้ชมส่วนใหญ่เป็นนักศึกษาปัญญาชน กลายเป็นมวลชนหลากระดับ จาก "ละครปัญญาชน" ก็กลายเป็น "ละครมวลชน" ที่มีแนวคิดทางการเมืองร่วมกัน ความที่ผู้ชมมีความหลากหลาย ดังนั้นคณะผู้จัดจึงต้องเปลี่ยนเนื้อเรื่องจากสามก๊กที่เคยใช้ในอดีต เนื่องจากสามก๊กเป็นเรื่องที่มีความซับซ้อน และมีตัวละครจำนวนมาก ขณะที่เปาบุ้นจิ้นมีตัวละครสำคัญน้อยกว่า และเนื้อหาเน้นที่การตัดสินคดี การใช้เรื่องเปาบุ้นจิ้นนี้ผู้สร้างสรรค์เพียงแต่นำชื่อตัวละครสำคัญมาใช้ ขณะที่เนื้อเรื่องเป็นเหตุการณ์ที่แต่งขึ้นใหม่ให้เข้ากับสังคมไทย โดยเปาบุ้นจิ้นทำหน้าที่เอาผิดนักการเมืองฉ้อฉลตามมุมมองของผู้สร้างสรรค์งิ้ว

ลักษณะเด่นของงิ้วการเมืองไม่ว่าจะยุคสมัยใดก็คือการเป็นงิ้วสมัครเล่น ผู้แสดงต่างเป็นนักเคลื่อนไหวทางการเมืองมากกว่าจะเป็นศิลปิน ดังนั้นความประณีตในการแสดงจึงต่ำกว่างิ้วทั่วไป อย่างไรก็ตามความประณีตในทางศิลปะการแสดงอาจไม่ใช่เป้าหมายสำคัญของงิ้วประเภทนี้ เนื่องจากเป้าหมายที่สำคัญคือการแสดงออกทางการเมือง ไม่ว่าจะเป็นการต่อต้านรัฐบาลที่ไม่ชอบธรรม การรณรงค์เรื่องประชาธิปไตย เป็นต้น

ในทัศนะของผู้ชมงิ้วแบบขนบและนักวิชาการ นักวิชาชีพงิ้วจำนวนมากนั้น ถือว่างิ้วการเมืองไม่ใช่งิ้ว

"มันเล่นชี้ชั้ว นั่นมันไม่ใช่งิ้ว อันนั้นเป็นการใส่ชุดใส่เสื้อเป็นชุดงิ้ว แต่เล่นไม่มีท่า ไม่รู้เป็นงิ้วอะไร เผลอๆ ไม่ใช่งิ้วด้วยซ้ำ เรียกว่างิ้วการเมือง เขาตั้งขึ้นมาเอง ก็คือการเมืองแต่ว่าใส่ชุดงิ้ว" (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

อย่างไรก็ตาม ในปีพ.ศ. 2548 ได้เกิดการแสดงงิ้วเรื่องหนึ่งชื่อว่า เปาบุ้นจิ้น ตอน ปะทะเจ้าสำนักชิง เพื่อหารายได้สมทบเข้ามูลนิธินิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ งิ้วเรื่องนี้เขียนบทและกำกับการแสดงโดย สุขุม เลาหพูนรังษี หรือ ขุม ตะวันเพลิง อดีตนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผู้มีประสบการณ์ช่ำชองในการทำงิ้วการเมืองสมัยยุคเดือนตุลา ความพิเศษของงิ้วเรื่องนี้อยู่ตรงที่ เนื้อหาสาระและเป้าหมายของเรื่องนั้นเป็นลักษณะของงิ้วการเมือง กล่าวคือ เน้นการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองไทยในขณะนั้น และเรื่องราวเป็นการสร้างขึ้นมาใหม่โดยอิงเค้าโครงเรื่องเปาบุ้นจิ้นเพียงแค่ชื่อตัวละครและบุคลิกของเปาบุ้นจิ้นเท่านั้น แต่หากพิจารณาในแง่องค์ประกอบและบริบทของการแสดง กลับพบว่างิ้วเรื่องนี้มีลักษณะเหมือนงิ้วไทย กล่าวคือ

-เน้นความประณีตงดงามเชิงสุนทรียะตามแบบแผนขององค์ประกอบงิ้วด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นลีลาการแสดง เครื่องดนตรี มีบทขับร้องเป็นลักษณะร้อยกรอง

- นักแสดงเป็นผู้เจรจาและขับร้องเองโดยไม่ใช้คนพากย์

- นักแสดงเป็นการผสมผสานระหว่างนักแสดงงิ้วอาชีพกับนักแสดงสมัครเล่นจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- จัดแสดงในโรงละคร โดยมิได้แสดงตามสถานที่ชุมนุมทางการเมือง

ต่อมาเมื่อถึงปีพ.ศ. 2556 ในคราววาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 สุขุม เลาหพูนรังษี ก็จัดทำงิ้วเรื่องเปาบุ้นจิ้นอีกครั้ง ในชื่อว่า เปาบุ้นจิ้น ตอน สะสางคดี 6 ศพ โดยยังคงลักษณะองค์ประกอบการแสดงเหมือนเมื่อครั้งเรื่องก่อนหน้านี้

ด้วยเหตุนี้งิ้วการเมืองซึ่งเคยเปลี่ยนแปลงความหมายจากละครนักศึกษามาเป็นละครมวลชน ก็เปลี่ยนแปลงความหมายอีกครั้งหนึ่ง แม้จะเป็นสื่อขับเคลื่อนสังคมสำหรับมวลชนแต่ก็แฝงความประณีตแบบศิลปะตามความหมายดั้งเดิมของงิ้ว

6. งิ้วกับการศึกษา

การที่รัฐบาลจีนในสมัยราชวงศ์ชิงออกกฎหมายสัญชาติระบุว่าลูกหลานของคนที่เกิดจากพ่อจีนจะมีสัญชาติจีน และยกเลิกข้อห้ามไม่ให้คนจีนอพยพออกนอกประเทศ เหตุการณ์เหล่านี้ทำให้คนจีนโพ้นทะเลรวมถึงคนจีนในไทยมีความหวังว่าจะได้รับความคุ้มครองจากรัฐบาลจีน รัฐบาลไทยจึงตอบโต้ด้วยการออกกฎหมายว่าด้วยสัญชาติ พ.ศ. 2456 ระบุว่าเยาวชนของชาติไม่ว่าจะเกิดจากบิดามารดาสัญชาติใด แต่เมื่อเกิดในประเทศไทยก็ถือว่าเป็นคนไทยโดยสัญชาติ กฎหมายฉบับนี้พยายามทำให้ชาวต่างด้าวรวมทั้งชาวจีนถูกผสมกลมกลืนกลายเป็นไทยและจงรักภักดีต่อชาติ แทนที่จะไปจงรักภักดีต่อจีน ซึ่งอาจทำให้เกิดความคิดมุ่งร้ายต่อไทย และโดยเหตุที่โรงเรียนจีนเป็นช่องทางสำคัญของการคงความเป็นจีนของลูกหลานจีน ราชการไทยจึงต้องเข้าควบคุมโรงเรียนจีน ดังจะเห็นได้จากพระราชบัญญัติโรงเรียนราษฎร์ พ.ศ. 2461 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื้อหาแสดงถึงความตระหนักในการป้องกันมิให้โรงเรียนจีนเป็นที่บ่มเพาะให้ลูกหลานจีนเป็นจีน

หลังจากนั้นรัฐบาลก็เริ่มออกกฎหมายควบคุมกิจการของโรงเรียนจีน เพราะระบบการศึกษาของคนจีนเป็นอุปสรรคขัดขวางการพัฒนาและการผสมกลมกลืนระหว่างชาวจีนกับไทย (กรรชิง โชติกเสถียร, มปป.) การสั่งปิดโรงเรียนจีนนี้เองที่เป็นที่มาของสำนวนที่ว่า "เรียบร้อยโรงเรียนจีน"

หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 รัฐบาลเริ่มเข้มงวดให้ใช้ภาษาไทย โดยในรัฐนิยมฉบับที่ 9 มีสาระสำคัญให้คนสัญชาติไทยทุกคนใช้ภาษาไทย (พระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์, 2508) เป็นสัญญาณให้โรงเรียนจีนทั่วประเทศปิดตัวเอง กระทั่งเหลือเพียง 2 แห่งในปีพ.ศ. 2484 กระทั่งสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุด เมื่อสัมพันธมิตรเป็นฝ่ายชนะ จึงยิ่งเกิดบรรยากาศ

นิยมชมชอบตะวันตก ชาวจีนที่มีเงินพากันส่งลูกเรียนโรงเรียนคริสต์ ทำให้ลูกหลานจีนคลายความผูกพันกับการศึกษาแบบจีน สิ่งที่ตามมาคือคนจีนในไทยไม่รู้ภาษาแห่งชาติพันธุ์ของตนทำให้พวกเขาสร้างความหมายใหม่ให้แก่ตนเองในเวลาต่อมาว่าเป็น "คนไทยเชื้อสายจีน"

การจำกัดวงการรู้ภาษาจีนในหมู่คนเชื้อสายจีนส่งผลให้ชมงิ้วไม่เข้าใจ งิ้วจึงจำเป็นต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับคนดู "จีน" ที่เปลี่ยนไป โดยการทำให้เป็นภาษาไทย ซึ่งยังทำให้ได้ผู้ชมกลุ่มใหม่คือกลุ่มคนเชื้อสายจีนและคนไทยที่ไม่รู้ภาษาจีน จนเกิดเป็นงิ้วแขนงใหม่ที่เรียกว่า "งิ้วไทย" ซึ่งเป็นงิ้วที่ขับร้องและเจรจาเป็นภาษาไทย งิ้วที่ขับร้องเป็นภาษาไทยในช่วงเวลานี้แตกต่างจากปรากฏการณ์ที่บรรดาเจ้านายในสมัยรัชกาลที่ 5 นำงิ้วมาผสมผสานกับศิลปการแสดงแขนงอื่นแล้วแสดงด้วยภาษาไทย และการนำงิ้วมาจัดแสดงเพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์ในช่วงราว พ.ศ. 2500 ตรงที่ปรากฏการณ์ข้ามพ้นวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 และงิ้วโทรทัศน์นั้นเกิดขึ้นโดยผู้ที่มิได้อยู่ในแวดวงงิ้ว ขณะที่งิ้วไทยซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2525 นั้นถูกสร้างสรรค์โดย อำพัน เจริญสุขลาภ ซึ่งเป็นคนเขียนบทและผู้กำกับงิ้วแต้จิ๋วมาก่อน

จนกระทั่งปีพ.ศ. 2535 คณะรัฐมนตรีจึงมีมติอนุญาตให้โรงเรียนต่างๆ เปิดสอนภาษาต่างประเทศได้ หลังจากนั้นมา กระทรวงศึกษาธิการก็พยายามพัฒนาหลักสูตรภาษาจีน โดยถือเป็นกลุ่มประสบการณ์พิเศษที่ควรได้รับการส่งเสริม จะเห็นได้ว่ารัฐบาลไทยมีวิสัยทัศน์เกี่ยวกับการเรียนภาษาจีนที่เปลี่ยนไป การควบคุมที่ดำเนินการอย่างเข้มงวดตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ผ่อนคลายลง และไม่เห็น "ภาษาจีน" เป็นปัญหาความมั่นคงดังเช่นในอดีต

อย่างไรก็ตาม แม้นโยบายการศึกษาภาษาจีนจะผ่อนปรนมากขึ้นในยุคนี้ แต่ความที่กระบวนการขัดเกลาทางสังคมเป็นกระบวนการที่ต้องใช้เวลาไม่อาจเปลี่ยนแปลงคนจีนให้กลายเป็นคนไทยได้ในชั่วข้ามคืน ซึ่งต่างจากการบังคับใช้กฎหมาย ดังนั้นแล้วการควบคุมและจำกัดการเรียนภาษาจีนตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 จึงเริ่มส่งผลถึงอัตลักษณ์ของคนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ แม้รัฐบาลจะผ่อนปรนเรื่องการเรียนภาษาจีนในช่วงราว พ.ศ. 2535 แต่เวลานี้คนเชื้อสายจีนรุ่นใหม่ก็หันมายึดโยงกับความเป็นไทยเรียบร้อยแล้ว การเปิดโอกาสด้านการศึกษาภาษาจีนจึงส่งผลต่อการข้ามพ้นวัฒนธรรมในเวลาต่อมา ทำให้คนไทยที่มีเชื้อสายจีนหรือไม่มีจำนวนหนึ่งที่รับเอาความเป็นจีนมาเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ของตนเอง หันมาสนใจวัฒนธรรมจีน และเนื่องจากความที่ภาษาจีนที่คนรุ่นใหม่ให้ความสำคัญนั้นเป็นภาษาจีนแมนดารินหรือจีนกลาง ไม่ใช่จีนแต้จิ๋ว ดังนั้นการเผยแพร่วัฒนธรรมงิ้วมาสู่คนกลุ่มนี้จึงจำเป็นต้องก้าวออกจากความเป็นแต้จิ๋ว งิ้วไทยนั้นแม้จะพัฒนามาจากงิ้วแต้จิ๋วแต่ผู้สร้างสรรค์งิ้วแขนงนี้ก็มิได้ต้องการทำให้เป็น "งิ้วแต้จิ๋วพูดไทย" หากแต่เติบโตขึ้นเป็นงิ้วแขนงใหม่ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและหาได้เฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น (อำพัน เจริญสุขลาภ, 2 พ.ค. 2557)

อนึ่ง แม้ว่าการที่เยาวชนคนรุ่นใหม่รู้ภาษาจีนกลาง ขณะที่ภาษาจีนกลางไม่ใช่ภาษาสำหรับแสดงงิ้วในไทยก็ตาม แต่การรู้ภาษาจีนกลางก็เป็นส่วนสนับสนุนให้ผู้เรียนส่วนหนึ่งได้ขยายความสนใจต่อวัฒนธรรมจีนไปยังงิ้ว นอกจากนี้การที่ผู้เรียนภาษาจีนได้ศึกษาวรรณคดีพงศาวดาร ก็มีส่วนทำให้รับชมงิ้วได้เข้าใจมากขึ้น

นอกจากนี้ การที่งิ้วการเมืองกำเนิดขึ้นในสถาบันการศึกษา ประกอบกับสถาบันการศึกษาหลายแห่งจัดการแสดงงิ้วไทยขึ้น ดังเช่นที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์จัดงิ้วเรื่อง ต้าอี่ว์ผู้สยบฮวงโห ในปี พ.ศ. 2543 และมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติจัดแสดงเรื่องสามก๊กตอนยอดขุนพลจูล่ง ในปี พ.ศ. 2544 และงาน 40 ปี 14 ตุลาคม 2516 ในปี พ.ศ. 2556 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ก็มีการจัดแสดงเรื่อง เปาบุ้นจิ้นตอนสะสางคดี 6 ศพ ด้วยเหตุนี้สถาบันการศึกษาจึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของการจรรโลงและสร้างความหมายงิ้ว โดยงิ้วที่มีที่มาจากสถาบันการศึกษาในยุคหลัง พ.ศ. 2500 ถึง 2519 นั้นเป็นงิ้วที่ต้องการสื่อสารประเด็นการเมือง ก็เปลี่ยนความหมายมาเป็นงิ้วที่เน้นความประณีตสร้างสรรค์ในช่วงทศวรรษ พ.ศ. 2540 จนกระทั่งถึงยุคปัจจุบัน

แลกเปลี่ยนความหมายในสังคมออนไลน์เป็นบ่อเกิดของการข้ามพ้นพรมแดนวัฒนธรรมในโลกยุคปัจจุบัน

สำหรับแวดวงงิ้วนั้น เว็บไซต์งิ้วดอตคอม (www.ngiew.com) พยายามสร้างบทบาทการเป็นศูนย์กลางข้อมูลเกี่ยวกับงิ้วในประเทศไทย ด้วยเหตุที่คนรุ่นใหม่เป็นกลุ่มคนหลักที่ใช้อินเทอร์เน็ต ดังนั้นข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับงิ้วในอินเทอร์เน็ตจึงเป็นการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ที่ภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ความเป็นจีนของตน และ/หรือสนใจศิลปการแสดงงิ้ว

ขณะที่ฝ่ายคณะงิ้วและผู้ชมงิ้วยังใช้เทคโนโลยีสารสนเทศเป็นช่องทางในการหาข้อมูลการแสดงงิ้วในประเทศจีนเพื่อปรับปรุงการแสดงของตน (ณิชากร ตั้งศิววงศ์, 2 ก.พ. 2557) นอกจากนี้ยังใช้เพื่อติดต่อธุรกิจ รับงานแสดง ดังเช่น "คณะอุปรากรจีน (งิ้ว) งิ้วเซ็นเตอร์ แชลั่งเง็กเล่าชุน มุ่งมั่นด้วยใจจริงที่จะสืบสาน อนุรักษ์และพัฒนาศิลปะนาฏศิลป์จีนให้คงอยู่ยาวนานตราบเท่านานที่คงไว้ด้วยมาตรฐานและคุณภาพที่เหนือชั้น ภายในมาตรฐานงิ้วคุณภาพอันดับหนึ่งของเมืองไทย" (งิ้วเซ็นเตอร์, 2556)

นอกจากนี้คณะงิ้วหลายคณะยังใช้แฟนเพจในเฟซบุคเพื่อเป็นการสื่อสาร 2 ทางกับกลุ่ม "แฟนคลับ" ของตนเอง จากการศึกษาพบว่ามีคณะงิ้วจำนวนประมาณ 20 คณะ ที่มีแฟนเพจของตัวเองในเฟซบุค แฟนเพจเหล่านี้สร้างขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2551 เป็นต้นมา คณะงิ้วที่มีผู้กด "ไลค์" ในแฟนเพจมากที่สุดคือแฟนเพจของคณะไช้ยงฮงซึ่งใช้ชื่อว่า "SaiYongHong" โดยมีผู้กดไลค์ทั้งสิ้น 956 ไลค์ (ข้อมูล ณ วันที่ 31 ตุลาคม 2557)

จากการเก็บข้อมูลพบว่าเนื้อหาในแฟนเพจของคณะงิ้วมีลักษณะดังนี้

1) ภาพนักแสดงตัวชูโรงโพสต์ท่าในชุดงิ้ววิจิตรงดงาม และภาพการแสดงงิ้ว จากการเก็บข้อมูลพบว่าภาพถ่ายจำนวนไม่น้อยเป็นภาพถ่ายคุณภาพสูงที่ถ่ายด้วยอุปกรณ์ชั้นดี และผู้ถ่ายมีความสามารถในการถ่ายภาพสูง ซึ่งโดยมากเป็นแฟนคลับของคณะงิ้วนั้นๆ ที่มาถ่ายแล้วนำภาพถ่ายมาเผยแพร่ในแฟนเพจ

2) คลิปการแสดงที่คณะงิ้วนั้นๆ ได้แสดงในช่วงเวลาที่ผ่านมา โดยเชื่อมโยงมาจากการเผยแพร่ในเว็บไซต์ยูทูบ

3) การแจ้งข่าวกำหนดการแสดงของคณะฯ เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ให้แฟนคลับติดตาม

4) การให้ข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีจีนตามช่วงเทศกาล และข้อมูลข่าวสารเกี่ยวกับการแสดงที่เกี่ยวกับความเป็นจีน เช่น ข้อมูลสิ่งควรปฏิบัติในเทศกาลกินเจ เป็นต้น

5) การแสดงความคิดเห็นของกลุ่ม "แฟนคลับ" โดยผู้เข้ามาโพสต์ความคิดเห็นจำนวนหนึ่งเป็นชาวต่างชาติ เช่น มาเลเซีย สิงคโปร์ ซึ่งเป็นประเทศที่คณะงิ้วจำนวนหนึ่งเดินทางไปแสดงในช่วงเดือนพฤษภาคมถึงเดือนสิงหาคมของทุกปี ทำให้ผู้ชมของคณะงิ้วในไทยมิได้จำกัดอยู่เฉพาะผู้ชมภายในประเทศเท่านั้น

สรุป

การข้ามพ้นวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับงิ้วทั้ง 7 มิตินั้น ส่งผลถึงการเปลี่ยนความหมายของงิ้ว โดยแรกเริ่มที่งิ้วเข้ามาสู่สังคมไทยในสมัยอยุธยานั้น สันนิษฐานว่ามีความหมายด้านการเป็นสื่อที่ทำพิธีของศาลเจ้า โดยในช่วงอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ความเชื่อมโยงระหว่างคนจีนกับราชสำนัก และความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรจีน ทำให้งิ้วถูกนำมาเชื่อมโยงกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนัก กลายเป็นงิ้วประกอบพิธีต่างๆ นอกจากนี้สมาชิกในราชสำนักและขุนนางยังอุปการะคณะงิ้ว รวมไปถึงนำงิ้วมาทดลองผสมผสานกับละครรูปแบบอื่นๆ เช่น ละครนอก ละครร้อง ลิเก หลังจากนั้นงิ้วก็เสื่อมความหมายลงในฐานะการเป็นมหรสพชั้นสูงในราชสำนัก คงเหลือเพียงความหมายการเป็นงิ้วสำหรับชาวบ้านและคนเชื้อสายจีน

นอกจากนี้ การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วยังทำให้ความหมายในมิติเศรษฐกิจเปลี่ยนแปลง งิ้วถูกนำมาแสดงในโรงบ่อนเพื่อดึงดูดคน ส่วนการควบคุมทางการศึกษาและการเมืองการปกครอง ทำให้อัตลักษณ์

ของคนเชื้อสายจีนเปลี่ยนแปลงไปเป็น "คนไทยเชื้อสายจีน" ที่คลายความยึดโยงตนเองกับประเทศจีน ดังนั้นงิ้วจึงต้องปรับตัวเพื่อให้เข้ากับอัตลักษณ์ใหม่ของคนเหล่านี้ โดยการทำให้เป็นงิ้วไทยเพื่อสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมที่ไม่รู้ภาษาจีน นอกจากนี้สื่อมวลชนยังทำให้งิ้วได้รับการเผยแพร่ในวงกว้าง ทำให้ความหมายงิ้วขยายไปสู่กลุ่มผู้ชมที่ใช้ภาษาไทย

ในช่วงหลัง พ.ศ. 2500 การเกิดขึ้นของงิ้วการเมืองก็ทำให้ความหมายของงิ้วขยายไปสู่บริบททางการเมืองและการศึกษา เมื่องิ้วการเมืองถูกนำไปจัดแสดงในที่ชุมนุมทางการเมืองนอกรั้วมหาวิทยาลัยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2549 เป็นต้นมา ก็ทำให้ความหมายของงิ้วขยายไปสู่ความเป็นมวลชนทางการเมือง

กระทั่งปัจจุบันเทคโนโลยีสารสนเทศถือว่ามีความสำคัญกับการข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้ว และส่งผลต่อความหมายของงิ้ว โดยคณะงิ้วใช้อินเทอร์เน็ตเป็นช่องทางในการสื่อสาร 2 ทางกับกลุ่มคนดู และมีส่วนในการรื้อความหมายของงิ้วที่เชย คร่ำครึ เป็นการแสดงสำหรับคนแก่ออกไป

อภิปรายผล

1. ปัจจุบันงิ้วถูกสร้างความหมายใหม่ว่าเป็นงิ้วที่ต่างไปจากงิ้วของจีน แต่งิ้วที่ไม่ใช่งิ้วแต้จิ๋วแบบขนบล้วนเผชิญหน้ากับการถูกตั้งป้ายว่า "ไม่ใช่งิ้ว" ไม่ว่าจะเป็นงิ้วไทยหรืองิ้วการเมืองก็ตาม ผู้เขียนเห็นด้วยกับจางฉางหงที่กล่าวว่า "การเปลี่ยนภาษานั้นท้ายที่สุดแล้วจะทำให้งิ้วที่พูดภาษาไทยแยกห่างออกจากงิ้วแต้จิ๋ว" (张长虹, 2007b) แต่ประเด็นที่สำคัญต่อมาคือ ถ้าหากงิ้วในประเทศไทยแยกห่างออกจากงิ้วแต้จิ๋วแล้วจะเป็นอย่างไร

ในบรรดางิ้วทั้ง 3 ประเภทอันได้แก่งิ้วแบบขนบ งิ้วไทย และ งิ้วการเมือง พบว่างิ้วทั้ง 3 ชนิดนี้ก็มิได้แยกกันอยู่แต่ต่างก็มีการปะทะ ผสมผสานกันเอง ดังที่งิ้วไทยนั้นนอกจากจะจัดแสดงในโรงละครแล้ว ยังมีที่เป็นส่วนหนึ่งของคณะงิ้วแต้จิ๋วซึ่งจัดแสดงงิ้วแบบตามขนบในศาลเจ้า นอกจากนี้งิ้วไทยกับงิ้วการเมืองก็มีการผสมผสานกันเพื่อดึงงิ้วการเมืองให้หลุดพ้นจากข้อกล่าวหาว่าเป็น "งิ้วปาหี่" ด้วยการใส่ศิลปะแบบงิ้วไทยเข้าไปผสม และมีการซักซ้อมฝึกฝนตามแบบงิ้วทั่วไป ซึ่งแม้ผู้สร้างสรรค์งิ้วชนิดนี้ยังคงพอใจที่จะเรียกผลงานลักษณะนี้ว่างิ้วการเมือง แต่ผู้เขียนเห็นว่างิ้วการเมืองนั้นมีลักษณะเด่นชัดคือการยึดโยงกับการชุมนุมทางการเมือง ขณะที่โอกาสและสถานที่ในการแสดง รวมถึงลักษณะของการสร้างสรรค์นั้นค่อนไปในทางงิ้วไทยมากกว่า งิ้วไทยที่มีแนวการเมืองนี้ต่างจากงิ้วการเมืองตรงที่ไม่ได้เล่นกับประเด็นร้อนวันต่อวันแบบงิ้วการเมือง แต่นำเสนอประเด็นใหญ่ๆ ซึ่งยังไม่ได้รับการคลี่คลายและยังอยู่ในความสนใจของผู้คนเพื่อให้ผู้คนขบคิด เช่น พฤติกรรมของรัฐบาลสมัยปลายยุค พ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร และคดีสังหารผู้ชุมนุมที่วัดปทุมวนารามในสมัยรัฐบาลนายอภิสิทธิ์ เวชชาชีวะ ดังนั้นจึงมีเวลาให้ผลิตงิ้วที่ประณีต ใส่ใจในรายละเอียดแบบศิลปะ เขียนบทที่มีพลัง แทนที่จะทำงานแบบแสดงวันต่อวัน

งิ้วในประเทศไทยเกิดจากการผสมผสานของหลายวัฒนธรรมจนกลายเป็นวัฒนธรรมที่เหมาะกับสังคมไทย หรือที่ อรชุน อัพพาดูไร เรียกว่า "ความรู้สำหรับท้องถิ่นนั้น" สิ่งที่น่าสังเกตประการหนึ่งคือการข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นเป็นกระบวนการที่เป็นพลวัต ดินแดนที่เป็นผู้รับวัฒนธรรมไม่ใช่เป็นเพียงฝ่ายรับอย่างเดียว หรือว่ายุติการปะทะสังสรรค์กันหลังจากรับวัฒนธรรมมาแล้ว หากแต่ยังสามารถย้อนกลับไปปะทะสังสรรค์กับดินแดนต้นกำเนิดวัฒนธรรม รวมถึงยังสามารถส่งวัฒนธรรมที่พัฒนาในดินแดนของตนกลับไปยังดินแดนต้นกำเนิดวัฒนธรรมนั้นได้ ดังเช่นการสร้างขนบแบบแผนเรื่องการใช้นักแสดงหญิงรับบทพระเอก เป็นต้น

2. นอกจากการข้ามพ้นวัฒนธรรมจะเป็นกระบวนการที่เป็นพลวัตแล้ว การประกอบสร้างความหมายก็ยังเป็นพลวัตด้วยเช่นกัน การข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในแต่ละช่วงเวลาต่างส่งผลถึงการประกอบสร้าง สร้างใหม่ และรื้อสร้างความหมายของงิ้ว ดังเช่นงิ้วในฐานะที่เป็นสื่อที่เชื่อมโยงกับสถาบันกษัตริย์และราชสำนักนั้นถูกถอดรื้อออกไปตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 แต่ก็มีความพยายามที่จะสร้างความหมายนี้ขึ้นมาใหม่ในช่วงราว 30 ปีที่ผ่านมา ผู้สร้างสรรค์งิ้วข้ามพ้นวัฒนธรรมนั้นมีทั้งผู้ที่อยู่

นอกและในวัฒนธรรมต้นกำเนิดงิ้ว อย่างเช่นคนไทยที่มิใช่บุคลากรงิ้ว อย่างเช่นเจ้านายในสมัยรัชกาลที่ 5 คนไทยที่เป็นบุคลากรงิ้วอย่าง อำพัน เจริญสุขลาภ รวมถึงคนจีนที่อพยพเข้ามาสู่ไทย อย่างเช่นหลินหรูเลี่ย บุคลากรเหล่านี้มีส่วนในการกำหนดไวยากรณ์ของการข้ามพ้นวัฒนธรรม อย่างไรก็ตาม จากผลการศึกษาก็ยากจะกล่าวชี้ชัดว่าบุคลากรผู้อยู่ในวัฒนธรรมงิ้วจะสามารถสร้างสรรค์งิ้วในแนวข้ามพ้นวัฒนธรรมได้ดีกว่าคนนอกวัฒนธรรม เนื่องจากผลงานที่ "ท้าทายความหมาย" งิ้วแบบเดิมมากๆ ย่อมเผชิญกับแรงต่อต้านของคนในแวดวงงิ้วด้วยกัน การสร้างสรรค์ของชนชั้นสูงเสียด้วยซ้ำที่จะรอดพ้นแรงต่อต้านดังกล่าว แต่สิ่งหนึ่งที่พบได้จากประวัติศาสตร์การสร้างสรรค์ข้ามพ้นวัฒนธรรมของงิ้วในประเทศไทยก็คือ การสร้างสรรค์โดยบุคลากรในแวดวงงิ้วเองนั้นมีความต่อเนื่องมากกว่าการสร้างสรรค์โดยบุคคลภายนอก รวมถึงโอกาสที่ผลงานจะถูกผลิตซ้ำก็มีมากกว่า โดยที่การผลิตซ้ำนี้เป็นปัจจัยสำคัญของการข้ามพ้นวัฒนธรรมจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ใหม่

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรรชิง โชติกเสถียร. (มปป.). **ชาวจีนในประเทศไทยหรือชนสองสัญชาติ.**

กาญจนา แก้วเทพ. (2549). **ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา.** กรุงเทพฯ : เอดิสันเพรส.

กาญจนาคพันธุ์. (2523). **80 ปีในชีวิตข้าพเจ้า.** หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์).

งิ้วเซ็นเตอร์. (2556). (http://www.ngiewcenter.com Retrieved 2556-10-11

"งิ้วธรรมศาสตร์'19" **เรื่องเปาบุ้นจิ้น ตอนสะสางคดี 6 ศพ.** (2556). กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เจริญ ตันมหาพราน. (2547). **ศาลเจ้าจีนศักดิ์สิทธิ์ในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ:วันชนะ.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2512). **จดหมายเหตุพระราชกิจรายวัน ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.** หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงประเสริฐไมตรี (วงศ์ โชติกเสถียร).

จุลจักรพงษ์, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า. (2536). **เจ้าชีวิต.** กรุงเทพฯ: ริเวอร์บุ๊คส์.

ชัวซีย์. (2516). **จดหมายเหตุรายวันการเดินทางไปสู่ประเทศสยามในปี ค.ศ. 1685 และ 1686.** แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯกรมพระยา. (2500). **ตำนานเลิกอากรบ่อนเบี้ยและหวย.** พระนคร: กรมศิลปากร.

ต้วนลี่เซิง, และบุญยิ่ง ไร่สุขสิริ. (2543). **ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา.

ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา. (มปป.). **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับโรงเรียนสวนกุหลาบ.** กรุงเทพมหานคร: คุรุสภา.

นรินทรเทวี, กรมหลวง. (2526). **จดหมายเหตุความทรงจำ ของ กรมหลวงนรินทรเทวี (พ.ศ.2310-2381) และพระราชวิจารณ์ใน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (2506). **ประชุมบทละคอนและบทคอนเสิต. พระนคร:** กรมศิลปากร.

เนตรดาว พละมาตย์. (2531). ศาลเจ้าชาวจีนในเมืองไทย. **คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาร ภาค 2.** กรุงเทพมหานคร: เส้นทางเศรษฐกิจ, 220-224.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2526). **ฉาวโจวซี่: งิ้วแต้จิ๋ว.** วารสารศิลปากร. 27,1 (มี.ค. 2526): 12-45.

พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2546). **วิถีจีน.** กรุงเทพฯ : ประพันธสาส์น.

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 1. (2555). นนทบุรี: ศรีปัญญา.

พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 1-4 เล่ม 2. (2555). นนทบุรี: ศรีปัญญา.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2509). **บทละครสังคีตเรื่องมิกาโด กับ เรื่องวั่งตี่.** พระนคร : มูลนิธิมหามงกุฎราชวิทยาลัย.

ยิ้ม ปัณฑยางกูร. (2523). **ประชุมหมายรับสั่ง ภาคที่ 1 สมัยกรุงธนบุรี.** กรุงเทพฯ : สำนักนายกรัฐมนตรี.

รัฐกร อัสดรธีรยุทธ์. (มปป.) **บนเส้นทางหลายแสนลี้ของงิ้ว.** วารสารพาที.

ลาลูแบร์. (2510). **ราชอาณาจักรสยาม.** แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร. กรุงเทพฯ : ก้าวหน้า.

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2526). จีนในไทย. **คนจีน 200 ปีภายใต้พระบรมโพธิสมภาพ.** 15-26. กรุงเทพมหานคร: เส้นทางเศรษฐกิจ

ศรีสุเรนทร์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่น. (2510). **โคลงถวายพระเพลิงอัฐิพระเจ้าหลวงและตำหนักแพ.** พระนคร: กรมศิลปากร.

สกินเนอร์. (2548). **สังคมจีนในไทย** กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้า

สงวน อั้นคง. (2516). **สิ่งแรกในเมืองไทย เล่ม 3.** กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา.

สมภพ ภิรมย์. (2539). **พระเมรุมาศ พระเมรุ และเมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

สันทัดอักษรสาร, พระ. (2516). **ตำนานงิ้วในเมืองไทย.**

เสฐียรโกเศศ. (2547). **ฟื้นความหลัง.** กรุงเทพฯ: ศยาม.

สำนักเอเชียและแปซิฟิค กรมเจรจาการค้าระหว่างประเทศ. (2555). **"จีนและการเข้าเป็นสมาชิก WTO ครบรอบ 10 ปี"** http://www.dtn.go.th กุมภาพันธ์ 2555

หนุมาน กรรมฐาน. [ม.ก.]. (2551). **พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม) : จดหมายรายวันทัพ, อภินิหารบรรพบุรุษและเอกสารอื่น.** นนทบุรี: ศรีปัญญา.

หอสมุดแห่งชาติ, งานบริการหนังสือพิมพ์และวารสาร. (2519). **วารสารและหนังสือพิมพ์ภาษาจีนที่ตีพิมพ์ในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: หอสมุดแห่งชาติ.

อมรา พงศาพิชญ์. (2538). **วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธุ์: วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา พงศาพิชญ์. (2545). **ความหลากหลายทางวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัศวพาหุ. (2528). **พวกยิวแห่งบูรพทิศ และ เมืองไทยจงตื่นเถิด.** กรุงเทพฯ : มูลนิธิพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว.

อารีย์ นักดนตรี. (2538). "รากฐานการผลิตและฟื้นฟูละครของคุณจำนง รังสิกุล" **ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง. หน้า 167-234.

ภาษาอังกฤษ

Appadurai, A. (1996). **Modernity at large culture dimensions of globalization.** Minneapolis: University of Minnesota Press.

Chan, K.B. (2002). "Both sides now: culture contact, hybridization, and cosmopolitanism" **Conceiving cosmopolitanism.** Oxford: Oxford University Press pp191-208

Epstein, M. (2009). "Transculture" **The American Journal of Economics and Sociology.** 68,1 Jan, 2009. Pp.327-351.

Gans, E.. (2000). "Chronicles of Love and Resentment" http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw209.htm Jun 3, 2000 Retrieved 2011-8-23

ภาษาจีน

张长虹. (2007a). "泰国：1920年代至1930年代世界潮剧的中心" 《东南亚华语戏剧史》 厦门：厦门大学出版社.

张长虹. (2007b). "泰语潮剧和酬神潮剧——关于泰国潮剧的社会学反思" 《东南亚华语戏剧史》 厦门：厦门大学出版社.

สัมภาษณ์

ณิชากร ตั้งศิววงศ์. (2557). สัมภาษณ์. 2 ก.พ. 2557.

ถาวร สิกขโกศล. (2555). สัมภาษณ์. 8 ก.ย. 2555.

บุญชู แซ่ฉั่ว. (2556). สัมภาษณ์. 30 ธ.ค. 2556.

วิโรจน์ ตั้งวานิช. (2557). สัมภาษณ์. 30 พ.ค. 2557.

อำพัน เจริญสุขลาภ. (2557). สัมภาษณ์. 2 พ.ค. 2557.

อำพัน เจริญสุขลาภ. (2557). สัมภาษณ์. 29 ส.ค. 2557.

อำพัน เจริญสุขลาภ. (2557). สัมภาษณ์. 3 ต.ค. 2557.